ARTA 78

ANUL XXV NR. 7/1978

ARTA 7/78

REDACȚIA

Str. C.A. Rosetti 39, telefon 13.91.36
70126 București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici
Str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.20.45
71118 București

PREZENTAREA ARTISTICĂ
MIRCEA CORRADINO

FOTOGRAFII
Atanase Cartojan, Eugeniu Lupu

DIAPOZITIVE ÎN CULORI
Atanase Cartojan, Octavian Stăcescu, Eugeniu Lupu

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, București

Costul unui abonament:

pentru întreprinderi și instituții: lei 204 anual (12 apariții); lei 102 — 6 luni;
pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariții); lei 90 — 6 luni.

Pour l'étranger: ILEXIM — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviței nr. 64—66, P.O.B. 2001, Telex 011226

Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 15

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133-135, București, România

ARTA 78

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

CÎNTAREA ROMÂNIEI	1	Responsabilitatea socială a artistului	Ionel Achim
	2	Artă — istorie	
	4	Expoziția republicană de pictură și sculptură	Alexandra Titu
	14	Ion Pacea: ciclul « Marea »	Amelia Pavel
	19	« Studiul »	Mihai Drișcu, Paul Gherasim, Coriolan Babeți
	29	Expoziția « Tineretul, factor activ în îndeplinirea programului Partidului »	Mihai Drișcu
	34	De la paletă la camera de luat vederi	Andrei Pleșu
LEXICON	36	Avangardă	Amelia Pavel
INFORMAȚII	37	Confruntări internaționale. Cadran. Simeze	

COPERTA	I	Compoziție pe fond albastru, ulei	Ion Pacea
	IV	Pagină cu notițe pedagogice	Catul Bogdan

HYMNE A LA ROUMANIE	1	La responsabilité sociale de l'artiste	Ionel Achim
	2	Art — histoire	
	4	L'Exposition républicaine de peinture et de sculpture	Alexandra Titu
	14	Ion Pacea: le cycle de « La mer »	Amelia Pavel
	19	« L'Étude »	Mihai Drișcu, Paul Gherasim, Coriolan Babeți
	29	L'Exposition « La jeunesse, facteur actif de l'accomplissement du programme du Parti »	Mihai Drișcu
	34	De la palette à la caméra	Andrei Pleșu
LEXIQUE	36	Avant-garde	Amelia Pavel
INFORMATIONS	37	Confrontations internationales. Cadran. Cimaises	

COUVERTURE	I	Composition sur fond bleu, huile	Ion Pacea
	IV	Page aux notes pédagogiques	Catul Bogdan

ХВАЛА РУМЫНИИ	1	Социальная ответственность художника	Ионел Аким
	2	Искусство — история	
	4	Республикиская выставка живописи и скульптуры	Александра Титу
	14	Ион Пача: цикл « Море »	Амелия Павел
	19	« Этюд »	Михай Дришку, Пауль Герасим, Кориолан Бабецъ
	29	Выставка « Молодежь, активный фактор в претворении в жизнь программы партии »	Михай Дришку
	34	От палитры к кинокамере	Андрей Плешу
ЛЕКСИКОН	36	Авангард	Амелия Павел
ИНФОРМАЦИЯ	37	Международные сопоставления. Зарубежная информация. Выставки	

ОБЛОЖКА	I	Композиция на синем фоне. Масло	Ион Пача
	IV	Страница с педагогическими заметками	Катул Богдан

RESPONSABILITATEA SOCIALĂ A ARTISTULUI

Ideea responsabilității sociale constituie pentru civilizația contemporană una dintre ideile fundamentale, una dintre problemele-cheie în realizarea progresului istoric. Într-o astfel de perspectivă conceptul de responsabilitate reprezintă și un concept estetic major, un concept ce definește programul creației în domeniul artelor. Cu atît mai mult, responsabilitatea socială a actului artistic își relevă implicațiile în noul tip de societate pe care-l făurim, în noul tip de umanism pe care-l afirmă socialismul, în noul model uman pe care-l forjează cu firească perseverență și fermitate orînduirea noastră. Cultura artistică, atît în formele ei istorice cît și în manifestările ei contemporane, nu poate fi judecată decît printr-un întreg complex de determinări socio-culturale — dincolo de care devine confuză și inoperantă aprecierea artei, a vitalității operei, a vocației ei umaniste formative. Aceste determinări ale artei — pe care orice încercare de a le subestima sau ignora s-au dovedit inadecvate — sînt implicate în întreaga personalitate artistică, de la artist la operă și pînă la publicul de artă, de la actul creației și pînă la implicațiile receptării artistice. Arta nu poate fi judecată în termeni reducționiști, în formule disjunctive (autonom ori social) ci în termenii dialecticii artelor, ai interdeterminărilor care pun într-un raport de legătură autonomia și socialitatea artelor. Numai într-o astfel de ipostază devine limpede înalta responsabilitate socială și estetică a artistului, numai astfel va deveni revelatoare ideea programatică a caracterului angajat, a spiritului militant, combativ, al artelor în condițiile orînduirii noastre socialiste.

Problema cardinală a calității și eficienței artei, a promovării unor lucrări de înaltă valoare socială, istorică, artistică, problema dimensiunii și responsabilității sociale a artelor și-a găsit o remarcabilă expresie în cuvîntarea tovarășului Nicolae Ceaușescu la Conferința Națională a Uniunii Artiștilor Plastici, prilej cu care s-a relevat faptul că etapa actuală de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate impune o calitate nouă, superioară, a creației plastice, un program tematic superior și o înaltă calitate artistică. « Dorim lucrări tematice executate cu multă măiestrie artistică, opere care să înfățișeze munca, viața, entuziasmul întregului nostru popor în edificarea vieții, a noii societăți, care să redea istoria și lupta eroică a maselor, a mișcării revoluționare, a comuniștilor pentru libertatea și independența patriei, pentru dreptate socială și națională. Toate acestea — a subliniat tovarășul Nicolae Ceaușescu — să fie însă înfățișate într-o formă artistică care să demonstreze talentul și forța creatoare a artiștilor noștri plastici, virtuțile spirituale ale poporului nostru ».

Fără îndoială, responsabilitatea socială a artistului se exprimă, înainte de toate, în angajarea sa, care implică în mod firesc o opțiune filosofică, ideologică, socială a creatorului, o atitudine socială, o angajare etică, o angajare politică. Evitarea viziunilor simpliste și simplificatoare asupra angajării și responsabilității sociale în actul de creație artistică nu poate echivala cu omiterea acestor atribute esențiale ale artelor. Angajarea socială a actului artistic, responsabilitatea socială a actului de creație artistică, programul militant, combativ, al artelor, presupun punerea în valoare, punerea în stare de funcțiune a mecanismelor specifice ale creației artistice, a resorturilor originale ale artelor în general, ale diferitelor genuri și specii particulare, a disponibilităților originale ale creatorului, a resorturilor contactului optim cu publicul de artă. Iată de ce, vocația formativă, înalta vocație socială a artelor este sinteza, expresia implicării programatice totale a creației atît în planul conținutului cît și al formei producției artistice. Numai în acest fel vom putea înțelege faptul că angajarea și responsabilitatea artistică sînt prin excelență expresia angajării și responsabilității sociale, că responsabilitatea socială a actului de creație artistică este manifestarea cea mai concludentă a angajării și responsabilității estetice. În acest context, chemarea partidului nostru spre o artă implicată în marile procese revoluționare, transformatoare ale societății noastre, îndemnul spre o nouă, superioară calitate a creației artistice reflectă programul unor valori artistice superioare care prin întreaga lor structură să-și asigure o largă și durabilă audiență, să-și exercite cît mai trainic și eficient vocația formativă.

Relevarea angajării și responsabilității sociale a actului artistic demonstrează, totodată, unitatea dintre artist și popor, continuitatea actului creator izvorît din masele cele mai largi, caracterul democratic al culturii în general și implicit al celei artistice. De aceea, orice tentativă de a contrapune artistul maselor largi este dăunătoare, exclusivistă, neoperantă atît în plan socio-cultural cît și estetic. Este meritul partidului nostru — sublinierea unității dintre arte și mase, a participării active și continue a poporului la întregul proces al creației sociale, deci implicit la dezvoltarea valorilor artelor. Iar Festivalul național « Cîntarea României » constituie una dintre cele mai revelatoare expresii ale potențialului creator de cultură al poporului nostru, ale angajării întregii națiuni în opera de creație. O astfel de experiență demonstrează cu mare claritate inconsistența totală a oricăror concepții și atitudini elitiste, a oricăror tendințe de contrapunere a artistului față de popor și de creația acestuia. Cu deplină dreptate tovarășul Nicolae Ceaușescu arăta în expunerea ținută în fața activului central de partid și de stat : « se emit sau se reiau păreri potrivit cărora oamenii de literatură și artă ar fi niște ,,aleși'', cărora le-ar reveni monopolul înțelegerii a ceea ce este bun și rău în lume, monopolul esteticii, al gustului. Se afirmă că aceștia sînt cei care trebuie să modeleze gustul public, iar masele largi, societatea trebuie să-și însușească în mod pasiv și absolut gusturile, opiniile și creațiile lor ». Este neîndoielnic că orice concepție elitistă, exclusivistă, încărcată de ignorarea maselor, a marei lor forțe creatoare nu poate duce la o artă viguroasă, viabilă, puternic angajată. De altfel, întreaga istorie artistică a umanității, istoria atît de bogată a artei noastre naționale probează cu nealterată forță unitatea dintre artă și popor, artă și mase, artă și societate. Am putea considera că actul liber creator în domeniul artelor — ca și în alte sfere ale culturii — este potențat și pus în autentică valoare numai printr-o angajare solidă și responsabilitate socială și estetică.

În climatul deschis de politica culturală a partidului nostru, artele din țara noastră au înregistrat remarcabile realizări și înnoiri. Punerea în valoare a forței educative a artelor, a capacității operei de artă de a se implica în modul cel mai activ în afirmarea și promovarea noului model uman al socialismului angajează activitatea de creație, îi solicită combativitate și militantism, îi impune o înaltă responsabilitate politică, morală, filosofică, estetică. Căci artistul nu poate să se socotească numai un spectator al proceselor social-politice ale lumii de azi, ci el trebuie să fie un militant, un luptător pentru valorile umanismului revoluționar socialist, un luptător pentru libertate, pentru dreptate și echitate socialistă, un luptător pentru progresul civilizației noastre socialiste. Uneltele sale sînt specifice, limbajul folosit este original, dar forța de angajare a artistului prin operele pe care le durează este imensă și complexă, de o reală și certă valoare. Această forță de angajare militantă o putem oricînd recunoaște în creația și în capodoperele celor mai durabili artiști ai lumii, a celor mai străluciți exponenți ai artelor românești din trecut și de astăzi. Or, responsabilitatea artistului este o condiție, un imperativ al spiritului angajat, al angajării sociale și estetice.

IONEL ACHIM

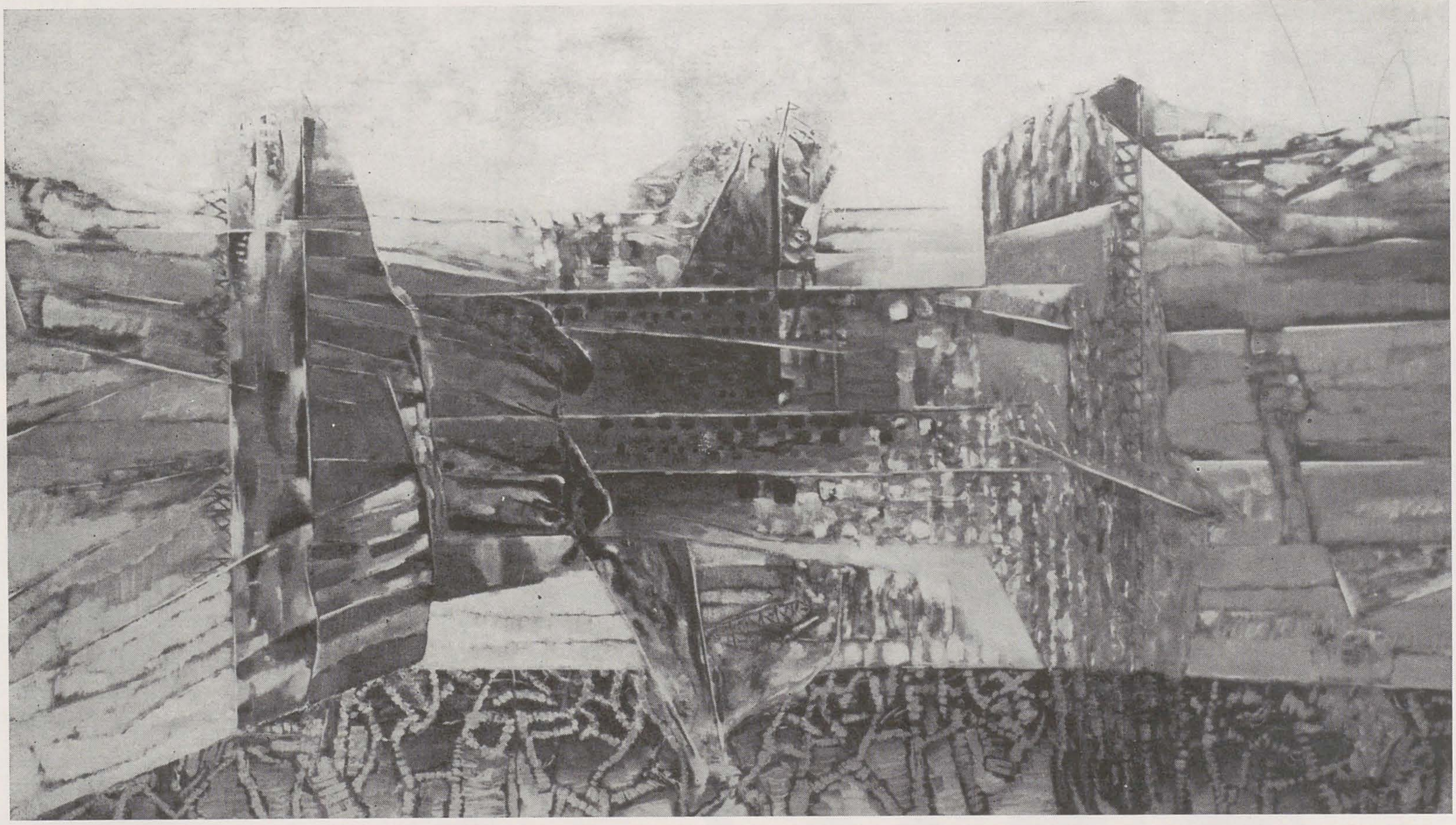
ARTĂ—ISTORIE

Momente cruciale în istoria poporului nostru au fost, de asemenea, războiul de independenţă din 1877 şi unirea, în mod democratic, prin voinţa maselor populare, a Transilvaniei şi Banatului cu patria, în 1918, care a dus la realizarea statului naţional unitar român.
În desfăşurarea tuturor acestor evenimente epocale din istoria patriei noastre, masele populare au constituit întotdeauna forţa motrice; ele au asigurat, prin lupte şi jertfe grele, realizarea năzuinţelor de libertate, dreptate socială şi naţională.

...aducem un fierbinte omagiu înaintaşilor, tuturor revoluţionarilor, maselor populare, întregului popor, pentru spiritul de abnegaţie şi jertfă de care au dat dovadă în făurirea României moderne, în formarea statului naţional unitar şi cucerirea independenţei şi suveranităţii naţionale a patriei.

NICOLAE CEAUŞESCU

ION JALEA: Victorie, bronz; MILIŢA PETRAŞCU: Monumentul Ecaterinei Teodoroiu, Tîrgu Jiu (fragment)

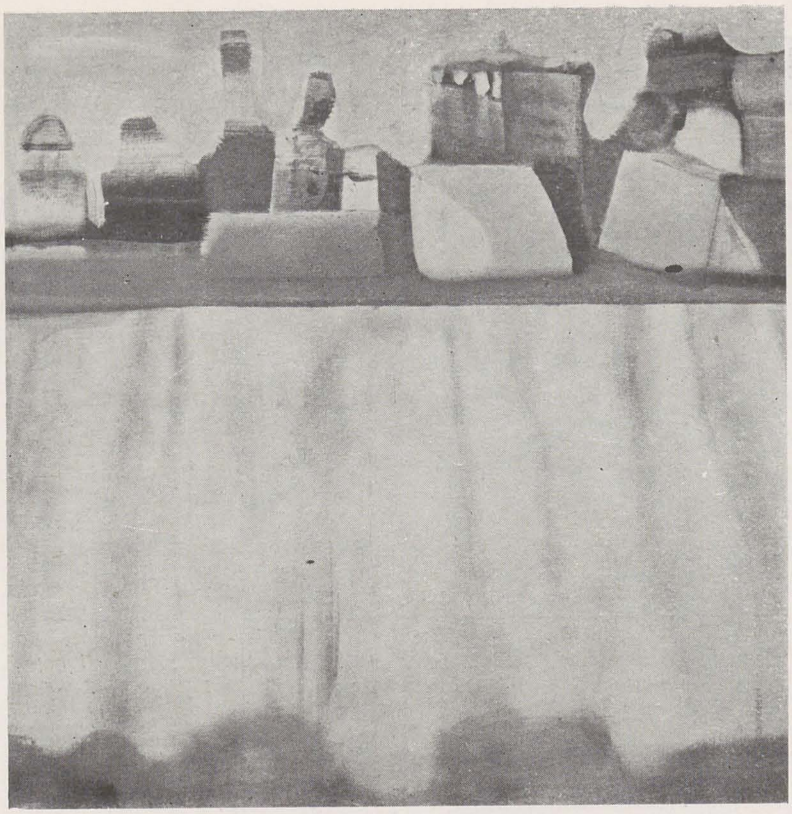


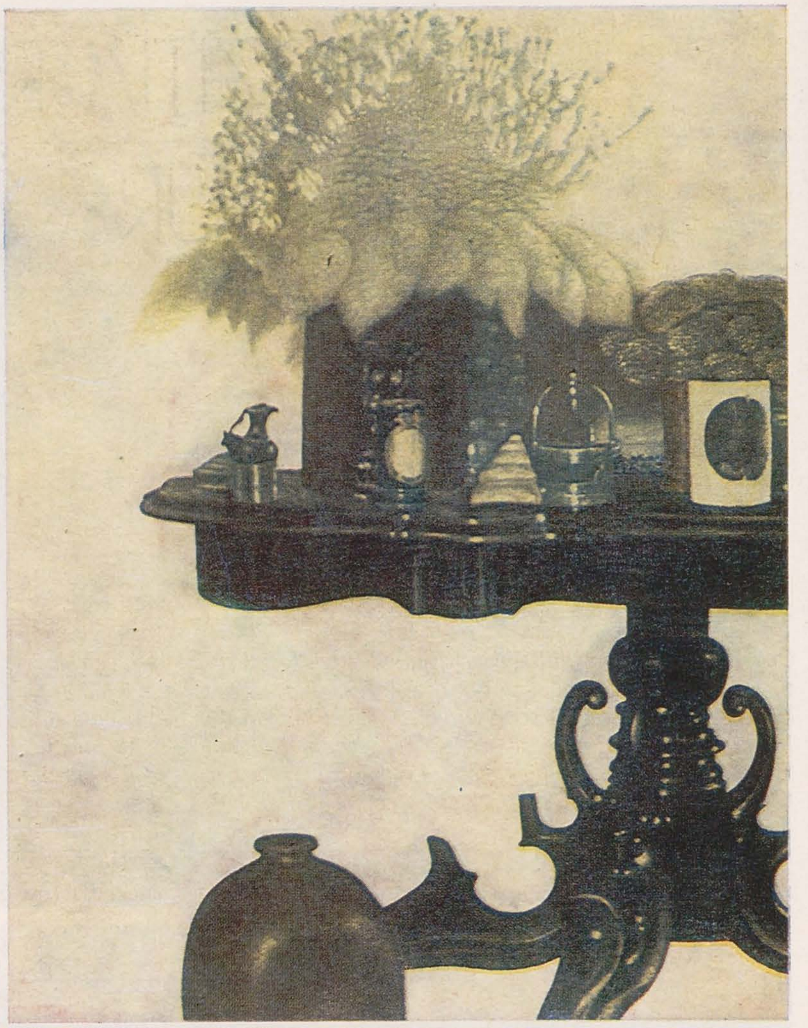
EXPOZIŢIA REPUBLICANĂ DE PICTURĂ ŞI SCULPTURĂ

Organizată de Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste şi Uniunea Artiştilor Plastici din Republica Socialistă România, Expoziţia anuală republicană de pictură şi sculptură '78 a fost deschisă în luna iunie a.c. în sala Dalles şi sala de expoziţii a Teatrului Naţional din Bucureşti. Expoziţia, la care au participat 458 plasticieni din care 341 pictori şi 117 sculptori, a cuprins 382 lucrări de pictură şi 122 sculpturi.

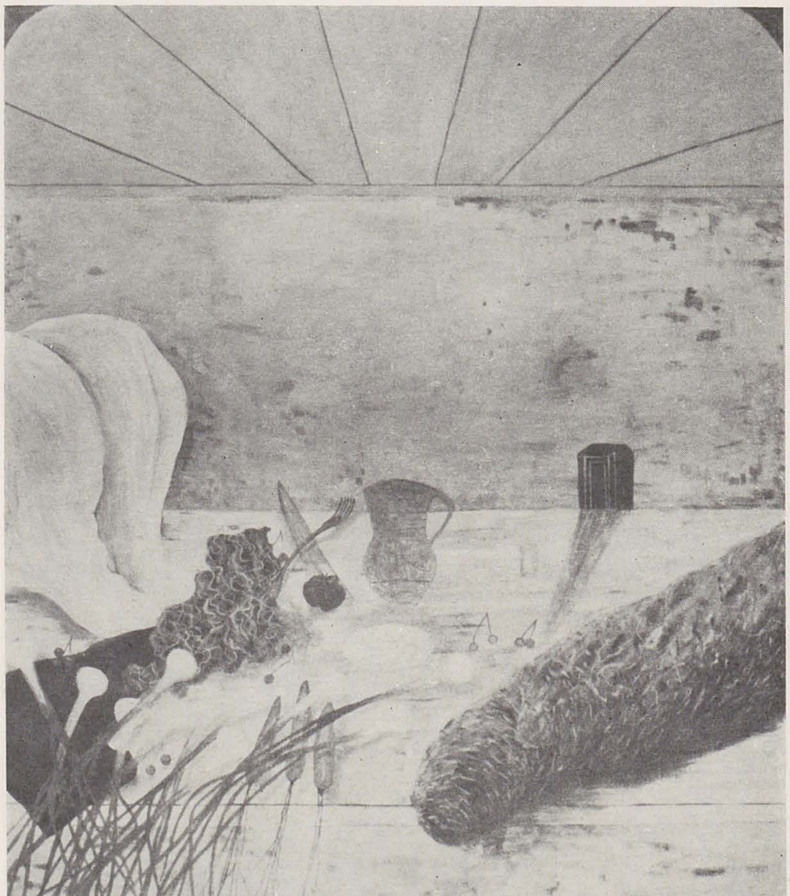
Comisia de dezbatere şi avizare a fost compusă din următorii artişti plastici şi critici de artă: Octavian Barbosa, Eftimie Bârleanu, Friedrich Bömches, Vasile Celmare, Ştefan Câlţia, Wilhelm Demeter, Ion Frunzetti, Gall Andras, Ion Gheorghiu, Dan Hatmanu, Lazăr Iacob, Florica Ioan, Koss Andras, Viorel Mărginean, Georgeta Năpăruş, Iulia Oniţă, Marina Preutu, Gheorghe Spiridon, Paul Vasilescu.

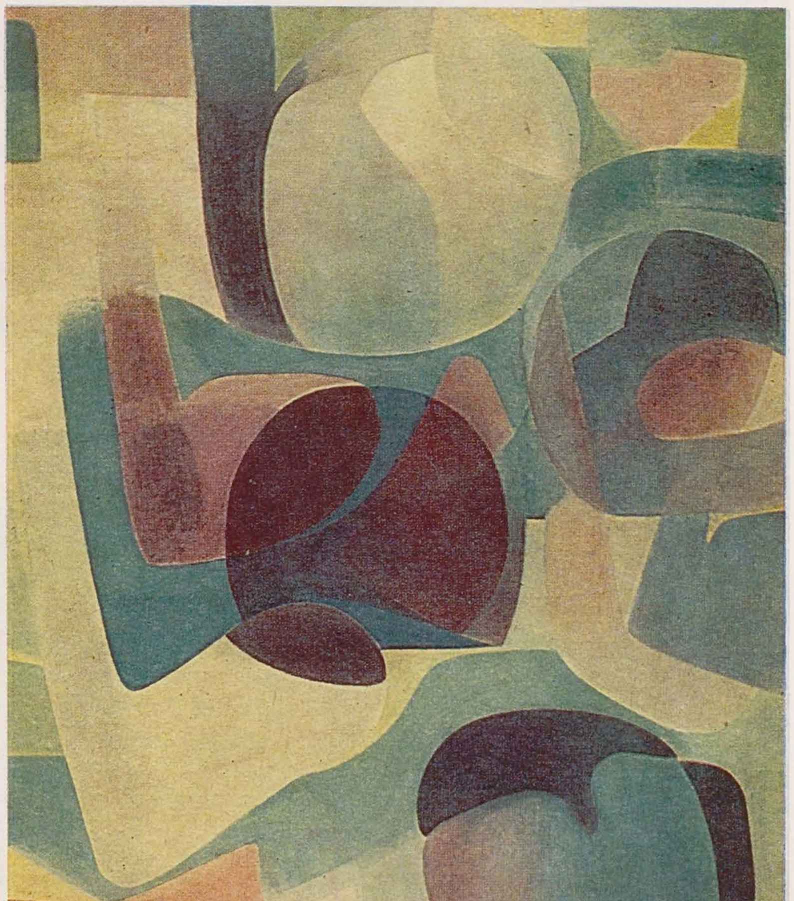
1. THEODOR MORARU: *Dig, ulei;* 2. LEONARD RĂCHITĂ: *Evocare istorică, piatră;* 3. ION IRIMESCU: *Portret, bronz;* 4. ADRIAN POPOVICI: *Astronom, lemn*

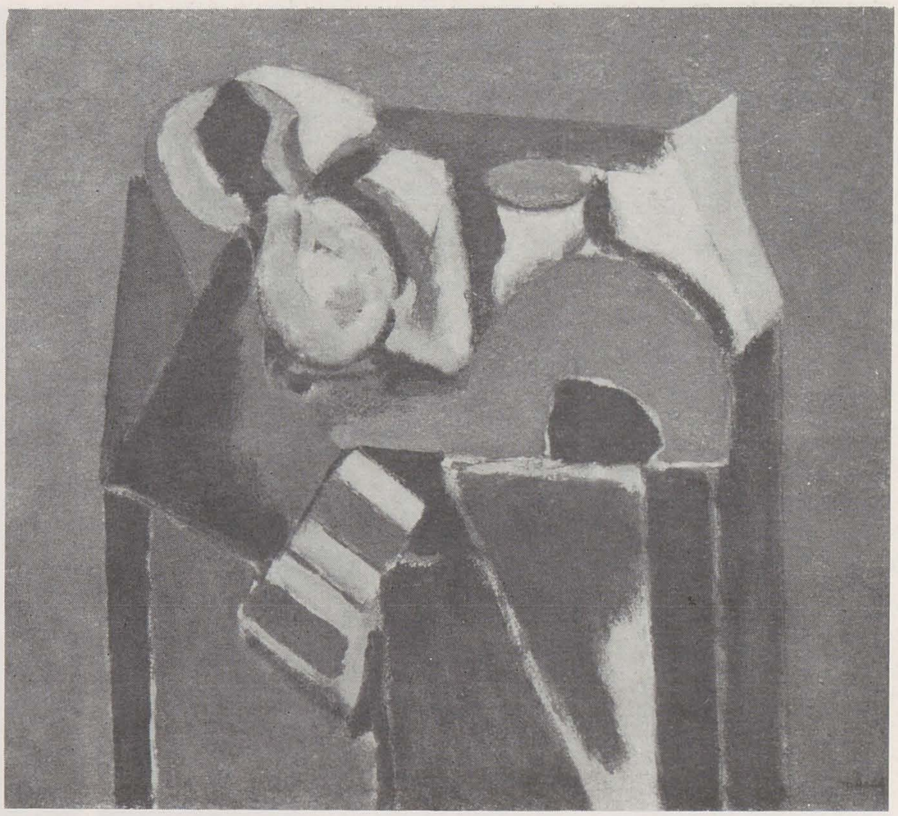
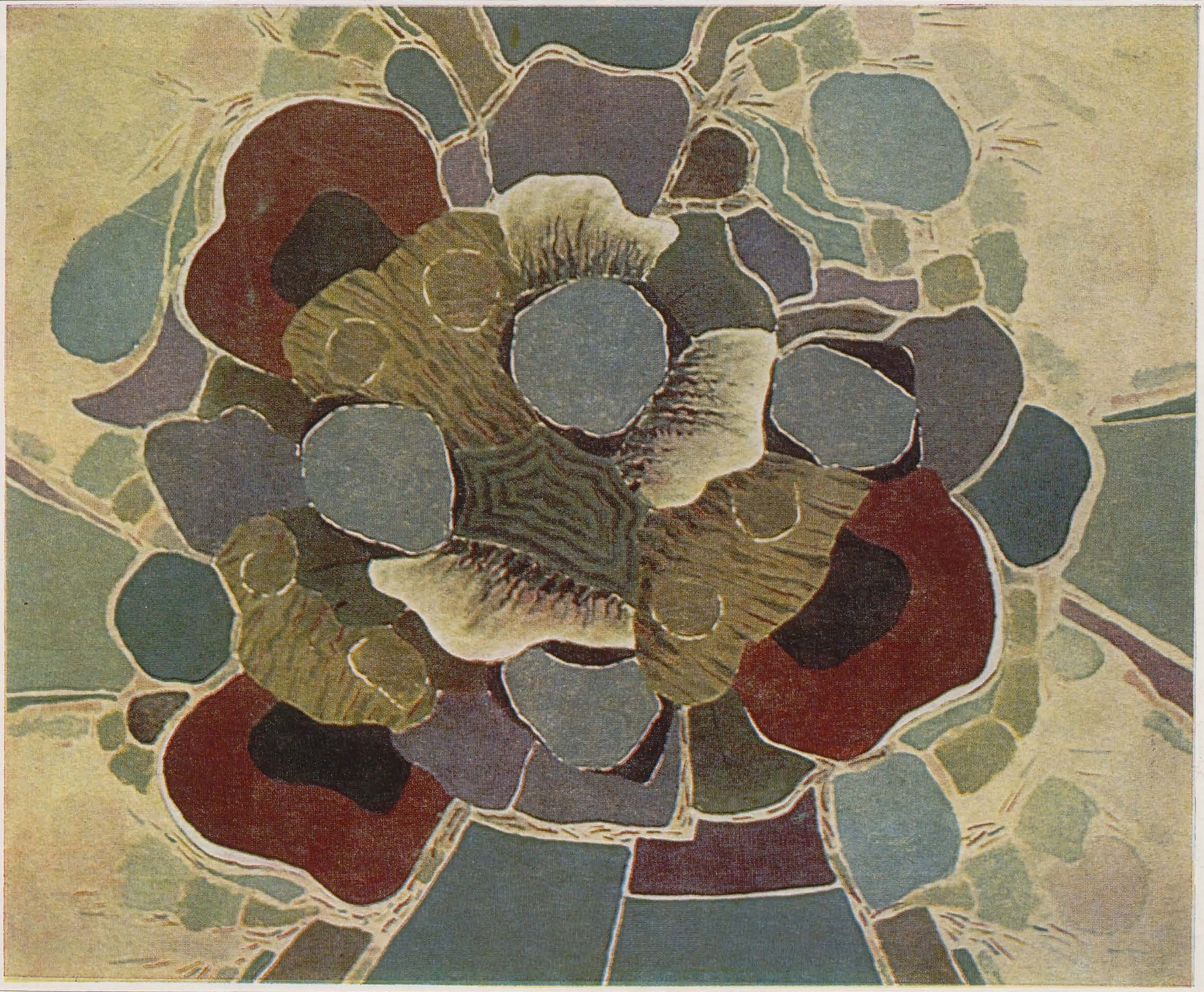


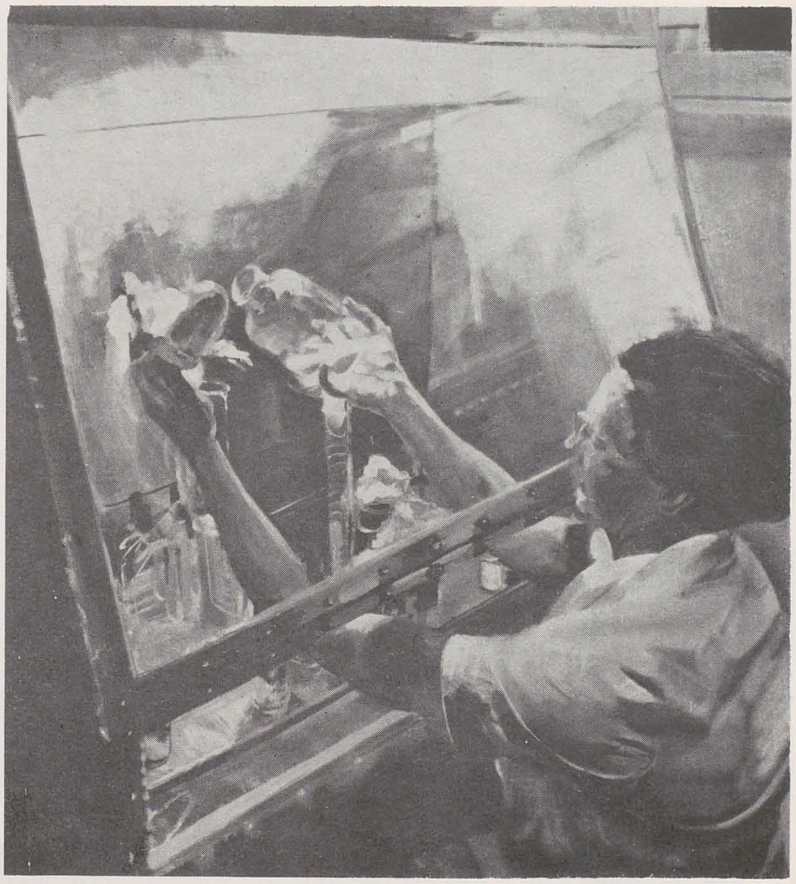


1. ION SĂLIȘTEANU: *Natură moartă cu sticle, acrilic pe pînză*; 2. ZEMLENY CSABA: *Compoziție, ulei*; 3. HORIA BERNEA: *Hrană, ulei*; 4. GH. IACOB: *Compoziție, ulei*; 5. PAULINA MIHAI: *Sărbătoare, ulei*; 6. ION PACEA: *Compoziție pe fond albastru, ulei*; 7. ION GHEORGHIU: *Grădină suspendată, ulei*







O expoziție republicană este prin însuși programul său bogată și diversă. Principalul său obiectiv este acela de a surprinde aspectele definitorii ale creației unui an (de a exprima, deci, calitatea creației într-un moment anume, moment receptiv la influențele unor evenimente culturale și sociale și dependent de devenirea fiecăruia dintre artiști). În aceeași măsură în care pentru public o asemenea expoziție se constituie ca un compendiu al creației naționale contemporane, pentru artist ea este o confruntare cu drumul parcurs, cu aspirațiile sale, cu dimensiunea sa. În mod ideal, într-o manifestare de acest fel fiecare artist ar trebui să fie prezent cu ceea ce a creat mai semnificativ pînă în acel moment (considerînd evoluția ca o creștere calitativă firească). Și tot în mod ideal creația sa ar trebui să fie pusă în evidență, să fie pusă în condiția de a-și transmite mesajul, într-o articulare ce să urmărească, în marea diversitate de obiecte artistice propuse, afinitățile, direcțiile principale ce se pot remarca în cîmpul artei contemporane. Așa încît am regăsi reunite lucrări care, indiferent de gen și tehnică, exprimă același tip de univers interior. O expoziție ideală ar trebui să îmbine perfect trei circumstanțe — calitatea operelor propuse de artiști, rigoarea selecției și o panotare clară, pornind de la înțelegerea fenomenului artistic în complexitatea sa și dublată de o vocație de plastician în amplasarea obiectelor în spațiu și a maselor cromatice pe suprafața simezei. Că nu ne aflăm în fața unei expoziții ideale nu trebuie să ne surprindă, fiindcă totdeauna la transpunerea în concret a unui model ideal intervin o serie de elemente, de imperative, care ajung să definească evenimentul concret. În cazul unei expoziții republicane intervine nevoia de a cuprinde un număr cît mai mare de artiști, de a include toate generațiile de creatori, de a oferi filialelor județene posibilitatea de a expune lucrări concludente și în număr suficient de mare spre a-și defini profilul. Prezența artiștilor înșiși dictează, la rîndul său, calitatea manifestării — evoluția nefiind totdeauna o creștere, creația avîndu-și etapele de inovare, de stagnare, și, în unele cazuri, de regres. Desigur, fiecare expoziție se bazează pe prezența așa-numitelor valori sigure, a maeștrilor — ei înșiși putînd expune o lucrare de excepție sau mai puțin convingătoare. Și există și un număr de artiști care, trebuie să o afirmăm, se cantonează într-o formulă renunțînd la invenție în favoarea avantajului minor de a fi recunoscuți și acceptați fără dificultate. La toate acestea se mai adaugă un număr de revelații din cele mai tinere generații, care aduc expozițiilor un plus de prospețime și interes.

Expoziția din acest an, deschisă la sala Dalles și la sala Arghezi, este o totalitate care cuprinde, fără îndoială, un număr de lucrări dintre cele mai realizate, ce interesează istoria artei noastre contemporane, ca și lucrări a căror prezență trebuie să o justificăm doar prin nevoia de a da posibilitate unui număr cît mai mare de artiști să se confrunte cu exigențele unei manifestări de amploare.

---

1. FRANCISC BARTOK: Cor, ulei; 2. GRIGORESCU ION: Țesuturi in vitro, ulei; 3. MIHAI CISMARU: Fata cu cobza, ulei; 4. HORIA FLĂMÎNDU: Portretul pictorului Fr. Pamfil, ghips; 5. L. D. BĂLĂCESCU: Femeia, factor social de preț în România, ulei; 6. MIMI ȘARAGA-MAXY: Tată și fiu, tehnică mixtă

1. DORIAN SZASZ: Sport 74128, tempera pe pînză; 2. LUCREȚIA SZASZ: E o plăcere bucătăria cea nouă, ulei; 3. MATEI LĂZĂRESCU: Muncitor din Maramureș, ulei; 4. ANCA PEDVISOCAR: Tînără inginer agronom, ulei; 5. VLAD FLORESCU: Siderurgie, ulei

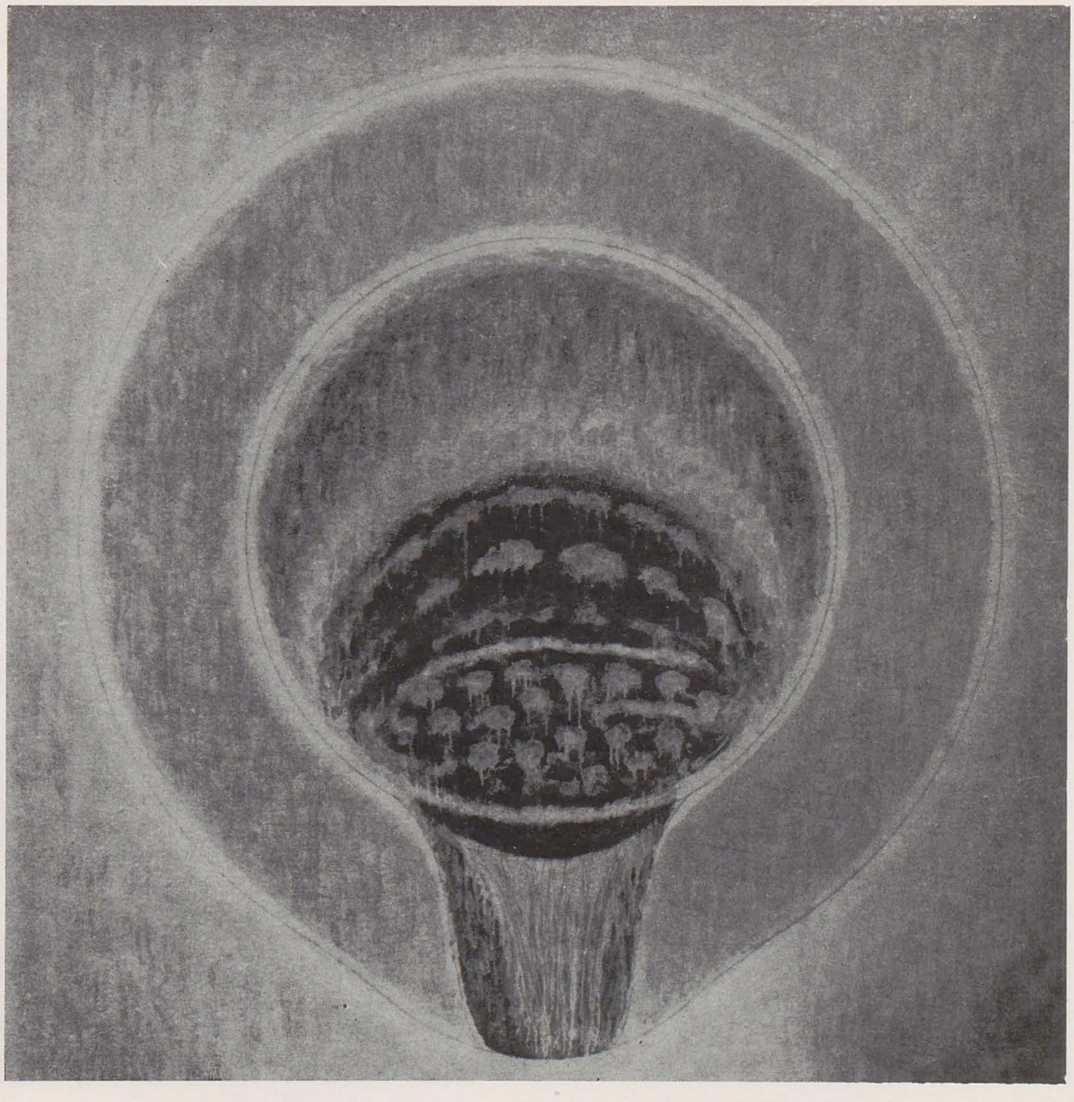
Spuneam de la început că această expoziție, ca și toate de același tip, este diversă. O diversitate ce provine din multitudinea de tendințe prezente în aria artei noastre contemporane și pe care o considerăm o garanție pentru posibilitățile de realizare oferite fiecărui artist de o comandă socială făcută de pe pozițiile celei mai înaintate înțelegeri a funcției artei în societate, o comandă socială nu numai generoasă, dar provenind dintr-o nevoie autentică de artă, și, mai ales, dintr-o nevoie de *artă autentică*. Înainte de a proceda la analiza acestei diversități de tipuri de realizare, trebuie să precizăm că ele decurg fie din raportarea creatoare la o tradiție națională, fie din încercarea de adecvare la nevoile actuale ale societății.

Structura expoziției ce investighează șantierul creației artistice naționale fără rigorile exterioare ale unei tematici limitative a permis punerea în evidență și a acestei diversități și a tendinței de cristalizare a unei arte imaginînd cu libertate în aria realității (la care arta se referă în mod necesar, dar cu specificul limbajului său conotativ).

Aceeași înțelegere mai elastică a rolului artei a făcut ca interesul multor artiști pentru semnul abstract, ca modalitate de sustragere de la un utilitarism cu totul străin mesajului artistic, să diminueze. În actuala expoziție sînt prezenți cu lucrări ce operează cu semne de un grad mai mic sau mai mare de abstractizare, sau cu modalități de construcție pur intelectuale acei artiști pentru care se pare că aceste experimente nu au constituit o etapă evolutivă ci cea mai adecvată, cea mai proprie atitudine. Prezenți la valoarea calitativă cu care ne-au obișnuit și la alte expoziții, Mihai Olos, Mihai Horea, Ștefan Sevastre, Vlad Florescu, Sorin Dumitrescu, Marin Gherasim, ilustrează o serie de tendințe din cîmpul figurării abstracte, de la exerciții constructiviste la încercări de a transforma în semn personal forme provenind din arta și arhitectura noastră veche.

La polul opus se situează o tendință cu reprezentanți din ce în ce mai numeroși. Ei încearcă, forțînd limitele artei (ceea ce uneori poate deveni un risc de alunecare dincolo de granițele ei într-un ilustrativ fără capacitate de generalizare), să plonjeze în realitatea cotidiană, propunînd privitorului o serie de « instantanee », de momente de existență lipsite deliberat de intenția unei exemplarități. Dacă îl putem considera pe Ion Bitzan (cu o creație mereu interesantă) maestrul acestei tendințe, trebuie să precizăm că lucrările expuse de Grigorescu Ion, Ion Stendl, Matei Lăzărescu, Nicolae Maniu, Lucreția Szasz, Anca Pedvisocar, fructifică și experiențele hiperrealismului, utilizîndu-le în scopul unei poetici cu o nuanță diferită de reprezentanții europeni curentului. Mai realizate sau mai puțin realizate, lucrările lor constituie primul pas (tocmai pentru că e cel mai declarativ) pentru constituirea unei arte aplicate pe o realitate specifică.

Sînt însă prezenți și de această dată artiști care consideră că specificul trebuie să se situeze la nivelul modalităților de reprezentare și nu a subiectului, și aici se deschide iarăși un evantai de atitudini. Găzduind un număr de artiști al căror debut se situează în fecunda perioadă interbelică (Micaela Eleutheriade, Lucia Dem. Bălăcescu, Ion Popescu Negreni, Ion Musceleanu) expoziția explicitează verigile de legătură cu o tradiție lirică postimpresionistă, experiență ce marchează opera unor artiști ca Iacob Lazăr, Angela Brădean, Aurel Nedel, Ion Murariu, Tanasis Fappas, Adrian Podoleanu, George Apostu,



1. GEORGE APOSTU: Tînără muncitoare la centrul de comandă, gnips; 2. ELÖD KOCSIS: Contemporanii, bronz; 3. ION DUMITRIU: Calcan de șură, ulei; 4. ION COJOCARU: Semnele primăverii, ulei

Virgil Miu. Tot de la această tradiție lirică pleacă o serie de artiști mai tineri care uzează de peisaj, natură statică sau portret ca pretext pentru formulări expresioniste (Horia Bernea, Florin Mitroi, Teodor Moraru) sau pentru construcții armonice (Sorin Ilfoveanu, Francisc Bartok, Liviu Suhar, A. M. Agripa, Ion Mursa, Gheorghe Pantelie).

Filtrînd experiențele patrimoniului postimpresionist printr-un efort de stilizare prin care reperele realității se supun cu suplețe nevoii de organizare sau gestului liber, Ion Pacea, Ion Sălișteanu, Brăduț Covaliu, Vasile Grigore (la care aceste repere sînt încă prezente cu vigoare), Ion Gheorghiu (la care ele devin elementele unei structuri cu aparențe abstracte), Viorel Mărginean, Georgeta Năpăruș, Mihai Rusu, Dan Hatmanu, Vasile Celmare (care le integrează unei construcții pur decorative) oferă exemplele unor rezolvări personale ale căutării specificului în arta noastră. În cazul sculpturii, o atitudine similară stă la baza creațiilor semnate de Ion Irimescu, Ovidiu Maitec, Ioana Kassargian.

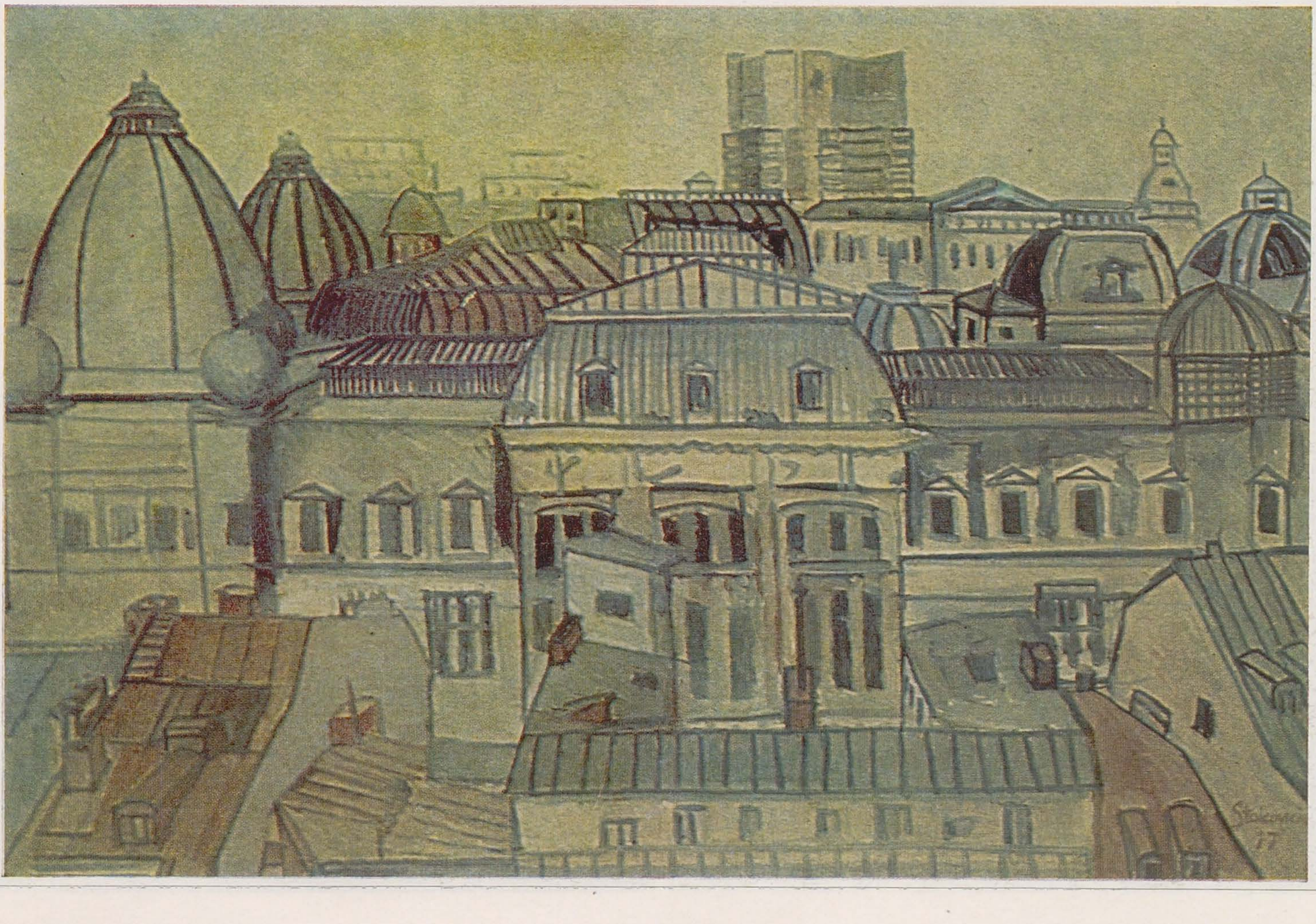
În expoziție se pune în evidență și constituirea unei sinteze între o tradiție lirică, un filon figurativ și experiențele deceniilor de artă concentrată asupra înnoirii mijloacelor de expresie. Rezultatul este o artă de o mare putere evocatoare, străină de orice retorism sau grandilocvență, impunătoare cu atît mai mult și înscriindu-se în spiritul unei stilistici și viziuni românești. În pictură, exemplare pentru această tendință ni se par operele lui Virgil Almășanu, Traian Brădean, Octav Grigorescu, Corneliu Vasilescu, Gheorghe Anghel, în jurul cărora se grupează creațiile mai multor artiști din generațiile mai tinere. În opera lor, un amplu repertoriu figurativ este pus în slujba unui discurs care unește exigențele sarcinii ideatice cu ale picturalității. Vocația de coloriști întîlnește în acest caz o stăpînire a desenului demnă de vechii maeștri: același gust pentru linia cu care poți sugera forma fără a recurge la accidentul volumului, aceeași expresivitate datorată virtuozității, păstrînd intactă puritatea unui traseu în care violența gestului a fost depășită și care oferă materiei cromatice un schelet construit cu luciditate. În sculptură regăsim în lucrările semnate de Paul Vasilescu (de o sensibilitate de pictor), Iulia Oniță, Radu Aftenie și de mai tinerii Neculai Păduraru (de o inepuizabilă inventivitate), Adrian Popovici (avînd o vocație certă a monumentului), Elöd Kocsis, Ion Iancuț, Leonard Răchită, Dienes Attila, Viorel Farcaș, Doru Covrig, Florin Tănăsescu, aceeași tensiune spre o artă originală, o artă în mod convingător și superior angajată, transpunînd un mesaj foarte limpede într-o formă estetică de o desăvîrșită puritate.

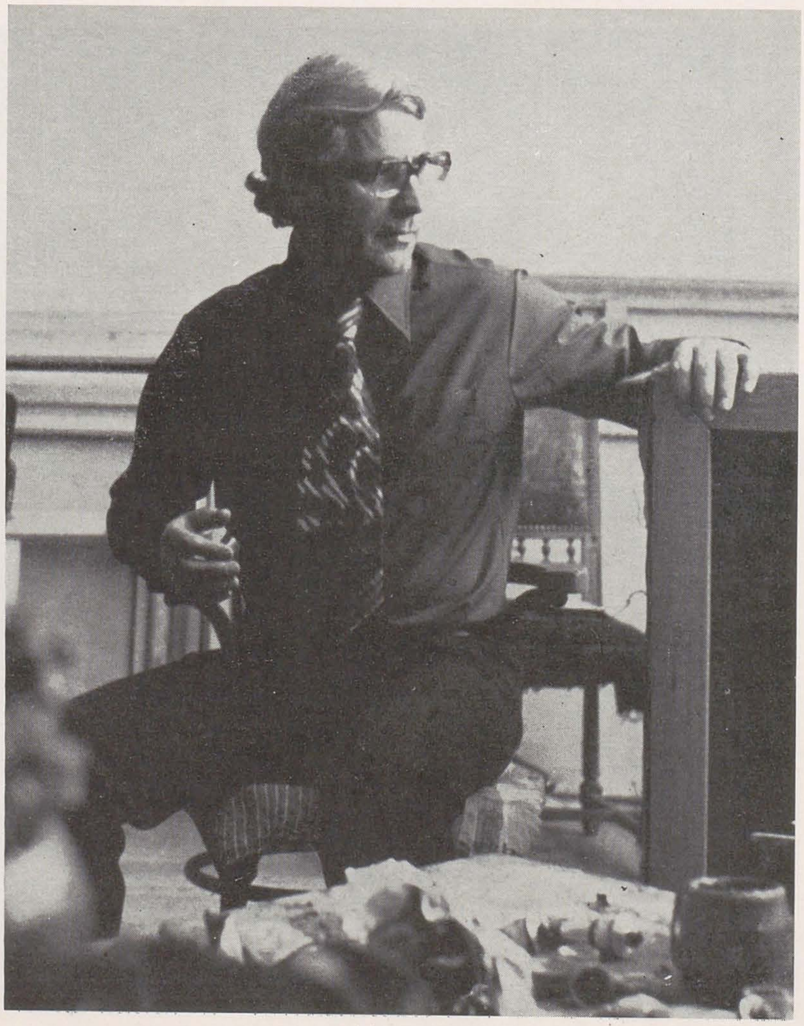
Înainte de a încheia această sumară analiză a expoziției considerăm necesar să subliniem nivelul ridicat la care s-au prezentat filialele din Iași, Cluj-Napoca, Timișoara, Miercurea-Ciuc, Sibiu, Brașov, Pitești, demonstrînd că peste tot, în întreaga țară, s-a creat un climat capabil să genereze opere de cea mai autentică valoare.

Expoziția republicană 1978, cu limitele inerente și cu realele cîștiguri în planul valorii, la care ne-am referit, vorbește despre necesitatea climatului, despre dependența dintre nevoia de artă și capacitatea creatoare, despre prezența unor forțe artistice autentice ce răspund tensiunii spre frumusețe, firești societății noastre, ca și efortului de definire în planul cultural a ființei naționale.

ALEXANDRA TITU

5. LIVIU STOICOVICIU: Muzeul de istorie, ulei





«MAREA»

EXPOZIŢIA ION PACEA

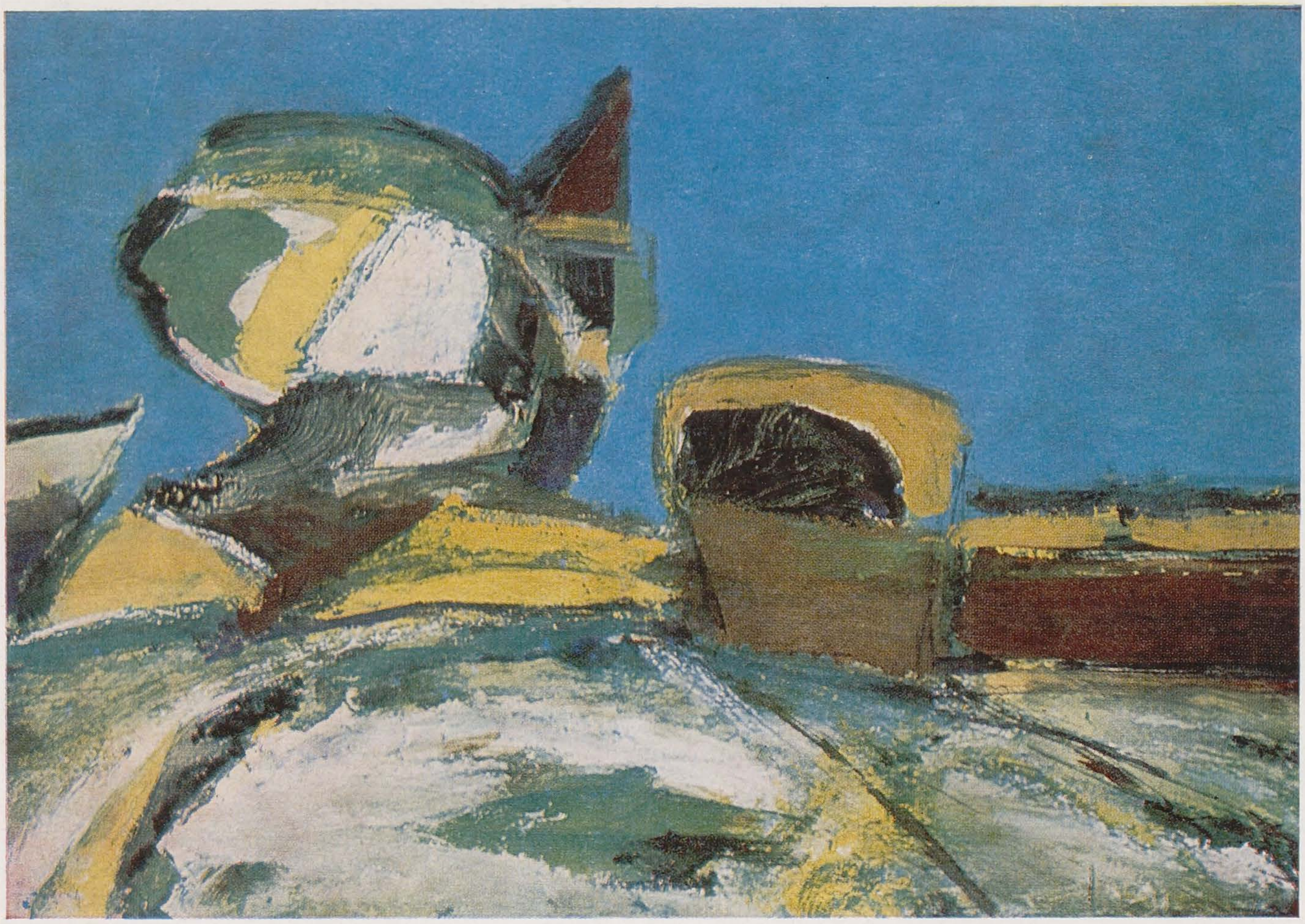
Expoziția în care Ion Pacea reface, în cîteva puncte-cheie, traseul istoric al picturii moderne de la Courbet încoace, prin intermediul motivului marin și al unor concluzii personale de o profundă originalitate, se dovedește a fi fost experiență pasionantă pentru autor și revelatoare pentru privitor. Motivul marin este prin el însuși un mediu transmițător esențialmente pictural; există și grafici « marine », dar nici în cele mai sugestive nu trece decît foarte puțin din imensele resurse formale — de mișcare, expresie, de raporturi plastice și cromatice, de invenție compozițională — pe care le poate declanșa acest motiv în pictură.

Dacă este așa, atunci încercarea lui Ion Pacea de a-l reexplora, cu mijloace din toate punctele de vedere noi atît în raport cu ceea ce au făcut alții, cît și cu ceea ce a făcut el însuși pînă acum, înseamnă un act de confruntare a pictorului cu șansele picturii astăzi. Cînd spun « astăzi » mă gîndesc însă nu numai la o inserție stilistică în șirul ascendenților naționali sau universali care au pregătit destinul picturii actuale, și nici doar la legăturile și poziția ei față de alte genuri în mare propășire (cum ar fi tapiseria), ci și la mutațiile de ordin tehnic intervenite prin apariția unor noi materiale: mă refer la acrilic și la funcția lui estetică.

Experiența lui Ion Pacea a avut în vedere toate aceste aspecte, și tocmai de aceea se impune cu atîta autoritate, într-un moment în care pictura însăși are o conștiință oarecum labilă a propriei ei definiții, își privește cu incertitudine propriile-i granițe, se ostenește adesea să devină altceva decît ceea ce este, să se caute în zone străine de ea însăși ori să se descopere, prematur, în ceea ce încă n-a ajuns să fie.

Răspunsul lui Ion Pacea la aceste întrebări este pozitiv, și însoțit de o caldă și strălucită argumentație. Ea se dezvoltă în patru capitole, axate toate pe credința că pictura există ca fapt de viață făcut din intuiție, emoție, gîndire, act corporal, într-o colaborare funcțională care alcătuiește un întreg nedezmembrabil, ireductibil la faza pur conceptuală, și că, dominat de tensiunea emoțională, poate aduce încă noi soluții în problema definirii spațiului și realității picturale. Capitolele sînt (fără delimitări severe, ci într-o succesiune non-cronologică, implicată doar de demersul clar al experimentării): « evocarea », « construcția », « metamorfoza » motivului și « transferul », « depășirea » lui. Această diviziune a problematicii făcea de prisos titlurile, logica distincțiilor dintre lucrări și a ritmurilor firești de pauze fiind rezolvate pe un plan și psihologic și teoretic mult mai adînc.

« Evocării » îi este rezervat un loc relativ restrîns. O lucrare sau două par a face o referință la procedeul de evocare energetică a motivului, așa cum îl întîlnim în celebra pictură a lui Courbet; altele cîteva cotesc, sub forma unei rememorări voite, pe lîngă momente ale vieții motivului marin în pictura românească din perioada de glorie a postimpresionismului, mai precis spus a prețioaselor lui reușite în sinteza dintre inspirație și organizare în imaginea picturală. Aluziile lui Pacea au o dimensiune a subtilității și o alta a adîncimii; ele se opresc cu deferență la omagierea discretă a metodei prin care peisagiștii înaintași dialoghează cu motivul real, îl sensibilizează și îl ordonează în același timp. Pacea însă operează saltul (subliniindu-l) către o expresivitate actuală, la care contribuie în egală măsură cu noi procedee tehnice și cu noi moduri de a pune în mișcare suprafața tabloului printr-o dinamică a relațiilor între forme, între fragmentele imaginii, în stare



să facă întregul ei să « acționeze », De aceea, chiar și lucrările în care motivul apare pe deplin lizibil nu se concentrează atît pe analiza motivului, cît pe un grupaj de asociații emoționale care transmit experiența absorbției în natură, a fuziunii dintre uman și cosmic, a procesului de conștiință extinsă prin actul de a picta. În fapt, această experiență, variantele și transmiterea ei sînt, la fel ca și « Marea », leit-motivul expoziției, problematica ei esențială. Este evident că ceea ce pictorul caută acum cu un neastîmpăr juvenil dar și o mare luciditate a țelului este o nouă înțelegere a adevărului pictural în complicatul raport real exterior—real interior—expresie. Într-un spirit foarte modern, Pacea tinde să dea acestei înțelegeri caracterul de « participare » în sensul în care Pollock vorbea despre pictură ca despre « o stare », « un mod de a fi », din interiorul căruia artistul poate capta tranzițiile, dacă nu imperceptibile, oricum labile, plurivalente, de la « natură » la « expresie », la forma picturală. Pe drumul unui act de creație care face nu numai din natură pictură, dar și din pictură natură, Pacea nu transgresează înțelepciunea de a ști să rămînă în hotarele propriului său caracter iar prin el și ale caracterului mai general al artei românești, care determină relațiile dintre pictură și civilizație, dintre impulsul sensibil și experiența interioară a vieții culorilor și nevoia de coerență a organizării, ca niște relații de echilibru vital necesar. Din acest unghi de vedere se cuvin examinate ceea ce deliberat numeam « capitolele » expoziției, și nu « etapele », fiindcă Pacea își pornește ramificat și nu treptat investigația. Capitolul « construcției » ne permite astfel să urmărim poziția artistului în problema relației dintre compoziție și culoare, ca factori principali în efortul pentru realizarea unei picturi « vii » născută din atenție și trezie în fața naturii, din experiență directă cu ceea ce ea atrage ca declanșare a spontaneității, dar și neapărat a unei picturi « organizate », obținută prin reducții operate asupra formei, și dezvăluirea prezenței geometrice, abstractizabile, ale realității naturale. Cîteva peisaje punctează admirabil arta lui Pacea de a trece prin ceea ce Franz Kline numea « testul final » al picturii, adică permeabilitatea ei la emoția umană, zidită însă, cu putere, pe realitățile unui spirit constructiv. Matisse, Cézanne și Derain la un loc veghează de undeva această nouă desfășurare a duhului modern de sinteză, care aliază linie și culoare, expansiunea liberă a gestului și concentrarea meditativă pe esențialul expresiei, muzică și arhitectură, valul și arhitectura.

Cel mai dens conținut inovator mi se pare a fi fost cuprins în capitolul metamorfozelor. Aici Pacea lasă loc noii afirmări a unor preocupări personale mai vechi : surprinderea ambiguității formelor din realitate, a supleței lor și resurselor plastice și picturale derivate din feluritele interpenetrații. Valul poate fi pasăre și invers, sau stîncă ori plantă (să ne amintim aici de toată existența valului în arta japoneză și apoi în Art-Nouveau) ; catargele corăbiilor sparte ori bătute de vînt aspiră și ele la chipul păsării. Acum, culoarea care, ca și în toate celelalte lucrări este aprigă, intensă, strălucitoare, chiar și atunci cînd gama trece prin brunuri, galbenuri stinse și alburi, dobîndește un rol în sublinierea dramelor materiei. Aptitudinea formelor de a se preface una într-alta simbolizează caracterul lor de înfățișări trecătoare și fragile ale materiei veșnice. Prin ele, Pacea introduce în imagine realitatea timpului. Nu în sensul futuriștilor sau orfiștilor pentru a-i reda cu mijloacele picturii dinamica, ci într-un sens mai actual, pentru a imprima sugestiei vizuale funcția de a activa în noi conștiința timpului, a « trecerii », a iluziei. Originalitatea picturilor lui Pacea este că și la acest capitol — și poate chiar mai mult decît în altele — culoarea, nu numai « forte », dar mai ales stenic-afirmativă, niciodată paroxistă și tensionată, ci exaltată la limita seninătății armonioase, joacă un rol echilibrator, ca semn al împăcării între destinul uman și destinul materiei, împăcare a cărei metaforă este însuși motivul mării. O ultimă categorie, în care se înscriu încă puține lucrări, cu certitudine premergătoare unor noi căutări și adînciri, se concentrează, iarăși cu propuneri originale, pe ideea unor alte posibilități de reducție a motivului din realitate decît cele obținute prin construcția tinzînd spre geometria formelor. Este vorba în special despre o extragere și potențare a acelor elemente în stare, scoase fiind din contextul prea încărcat al situațiilor vizuale obiectiv-reale, să exprime mai limpede starea de descătușare a eu-lui uman în contact cu imensitatea naturii, și, în același timp, vocația descătușării permanente pe care o poartă cu sine, intrinsec, materia. Este evident că aici — și nu numai aici — Pacea se apropie de experiența expresionistă, văzută în totalitatea ei. Tradusă în modul cel mai direct prin însuși gestul pictural, mărturisind libertatea lăsată fluidului de energie vitală de a deveni materie pictată, această experiență, încorporată de artist în toate lucrările ciclului « Marea », capătă, în grupul celor care au depășit limitele motivului propriu-zis, o plenitudine emoționantă, o sonoritate ritmată semnalizator, ca pulsațiile inimii.

La joncțiunea vastului spațiu real dar haotic al mării cu spațiul mental zămislit de artist, marinele lui Pacea deschid un imens cîmp de noi sugestii, în care prezența tehnicii în acrilic introduce un element de alertă și atenție fertilă în plus.

AMELIA PAVEL

Sub egida Uniunii artiștilor plastici și a Comitetului de cultură și educație socialistă al județului Timiș, la galeriile de artă « Bastion » din Timișoara a avut loc în perioada aprilie-mai expoziția « Studiul ». Peste 100 de autori sînt prezentați cu cca. 300 lucrări, de la pictură și cîteva sculpturi la notații, desene, documentație fotografică și film. Materialul expus este grupat în șapte secțiuni. Sînt înglobate firesc lucrări din patrimoniul muzeului Banatului — de la Stan Zugravul (sec. XVIII) la Nicolae Popescu, Ioan Andreescu, Ion Zaicu, Theodor Pallady, Nicolae Tonitza, Camil Ressu, Ștefan Jägger — sau din colecții particulare — Gheorghe Petrașcu, Doru Bucur, Mircea Teodorescu, Flaviu Dragomir, Henri Catargi, Mimi Podeanu, Catul Bogdan, Ion Munteanu.
Analiza concentrică asupra studiului în artele plastice este exemplificată la capitolul actualitate imediată prin lucrări de: Virgil Almășanu, Corneliu Baba, Traian Bădulescu, Gheorghe Berindei, Horia Bernea, Ștefan Bertalan, Ion Bitzan, Corneliu Boambeș, Friedrich Bömches, Traian Brădean, Geta Brătescu, Aurel Bulacu, Adina Caloenescu, Alexandru Chira, Lidia Ciolac, Pavel Codiță, Doru Covrig, Silviu Orăvițan Crețu, Seke Tamas, Theodor Dan, Sorin Dumitrescu, Ion Dumitriu, Diodor Dure, Francisc Ferch, Constantin Flondor-Străinu, Vlad Florescu, Șerban Gabrea, Victor Gaga, Ion Gheorghiu, Marin Gherasim, Paul Gherasim, Gheorghe Ghițescu, Ingo Glass, Grigorescu Ion, Octav Grigorescu, Viorel Grimalschi, Valentin Hoefflich, Mihai Horea, Iacob Gheorghe, Jecza Petru, Kancsura Istvan, Kazinczy Gabriel, Josef Krijanowsky, Lazăr Iacob, Matei Lăzărescu, Adalbert Luca, Simion Lucaciu, Ana Lupaș, Mariana Macri, Mihai Macri, Bata Marianov, Tiberiu Marianov, Viorel Mărginean, Wanda Mihuleac, Molnar Zoltan, Mircea Muntenescu, Ioan Mursa, Ion Nicodim, Florin Niculiu, Decebal Nițulescu, Romul Nuțiu, Mihai Olos, Ion Pacea, Vasile Pintea, Iulius Podlipny, Gabriel Popa, Viorel Popescu, Pusztai Peter, Ciprian Radovan, Toma Roată, Decebal Scriba, Ștefan Sevastre, Vladimir Streletz, Eugen Tăutu, Toma Viorel, Tudor Tudan, Doru Tulcan, Alexandru Țipoia, Ioan Untch, Vasile Varga, Leon Vreme, Zemlenyi Csaba.
Inițiatorii și organizatorii acestei remarcabile expoziții — care va rămîne ca un termen de referință în viața noastră artistică — sînt plasticienii Paul Gherasim, Grigorescu Ion și activistul cultural Coriolan Babeți.

«STUDIUL»

Această manifestare expozițională, mai neobișnuită după baremurile acreditate, poate fi considerată drept *o muncă de echipă* — în multe privințe, începînd cu dificilul fiindcă ambițiosul obiectiv urmărit, exemplară — ce vizează jalonarea, crearea de ordine într-un domeniu extrem de vast și de eterogen: *creativitatea artistică actuală*. Astăzi, cînd creativitatea apare ca un aspect esențial al spiritului timpului nostru, e inutil să mai subliniem deplina actualitate — și evidenta necesitate — a unei asemenea întreprinderi.
Pentru relevarea sistemului de relații existente în interiorul practicii artistice, a acelui dublu caracter, *speculativ* și *operațional*, al artei, de care vorbește Francastel, criteriile de organizare a expoziției aparțin, în bună măsură, tehnicii *modelismului* operator. Aceasta ar consta în reproducerea și ordonarea, la scară, a fenomenului, pentru a facilita înțelegerea. « Valoarea intrinsecă a modelului redus », sublinia Lévi-Strauss, « este că el compensează renunțarea la dimensiunile sensibile (aici utopica totalitate a soluțiilor de creativitate artistică existente la noi — n.n.) prin achiziția datelor inteligibile ».
(O primă consecință a acestei voințe teoretice și analitice: plasarea autorilor după structuri exemplificatoare, pe « secțiuni », desființează norma curentă a « palierelor de notorietate », locul în enunțul expozițional este dictat de necesități teoretice, neintervenind « rațiuni de cotă »; nimeni nu este, în principiu, nesubstituibil, expoziția poate fi — mental sau efectiv, căci expoziția s-ar cere itinerată — redusă ori amplificată. Sublinierea era necesară, deoarece tocmai acest mod — ce încearcă, programatic, să elimine parțialitatea gusturilor și a preconcepțiilor — de a realiza expoziția a generat uneori orgolioase, alteori caraghioase nemulțumiri).
La o primă apropiere de conținutul global al expoziției este de sesizat tensiunea esențială ce apare între *tradiția* artei (înțelegînd prin aceasta cunoașterea sistematizată) și *inovație* (restructurarea cunoașterii artistice). Faptul este perfect normal, acestea fiind, în creativitatea de orice tip, prezențe simultane. Tradiția, au observat specialiștii, are o serie de afinități cu conceptul de *gîndire convergentă*, de găsire a unei singure soluții: inovația, cu *gîndirea divergentă*, ce este caracterizată prin destrămarea stereotipurilor, a utilizărilor obișnuite.
Din prima derivă « înțelepciunea » (experiența cumulată, de tipul noțiunii « marea pictură »), din cea de a doua flexibilitatea (capacitatea de inovație, prospețimea abordării).
Vom lua în discuție unele probleme legate de dinamica artei actuale — prin cîteva exemplificări din expoziție — nu înainte de a transcrie o definiție generală propusă de M. I. Stein: « Creativitatea este procesul ce are ca rezultat un lucru nou, care este acceptat ca justificabil, util sau satisfăcător de către un grup, într-un anumit timp ».
Ultimii 2—3 lustri au condus la o considerabilă lărgire a definiției artei și, inevitabil, a considerațiilor pe marginea acestei expansiuni. (Ca un fenomen marginal, apare chiar « drama inadecvării » criticului, care sesizează că, în noile condiții ale praxisului creator, vechile, « solidele » sale cunoștințe devin, de multe ori, inoperante).
S-a remarcat o lentă dezobiectivare, dematerializarea continuă a artei: minimal art, land art, arte povera, body art, process art; cu conceptualismul s-a operat și trecerea de la reprezentare la prezentarea reprezentativității; prin diverse împrumuturi și extrapolări metodologice din antropologie, sociologie etc. și prin tehnologii ad-hoc se produce analiza artistică structurală, se înregistrează (intermedia, multimedia) situații, activități, animații, unele cu un efect didactic revelator. Cum observa recent Pierre Restany (Domus nr. 528/1978), « arta contemporană pierde compozanta sa estetică tradițională în profitul compozantei morale . . . Un fenomen compensator de recuperare obiectivă se produce la nivelul înregistrării acțiunii sau a metodei de lectură a propoziției conceptuale ».
Dezobiectualizarea de care aminteam este și o consecință a dezinteresului față de aspectul artei ca marfă; este vorba uneori de un fel de protest al artistului împotriva « vandabilității » a ceea ce are precedente, este cunoscut, se înscrie în statute tradiționale, în general împotriva artei ca obiect de consum în societatea superindustrializată. Reversul acestei atitudini — neglijarea aspectului convenit — este situația asupra căreia încă Goethe atrăgea atenția: « Toți oamenii de specialitate îndură neplăcerea de a nu li se îngădui să ignore inutilul ».
În același timp, cu toată disparitatea de sens și de metode operaționale, pot fi constatate diferite forme de *estompare a frontierelor între artă și viață*. O cale, principala probabil, este *experiența naturii: natura devine temă și proces al artei* (dovada concretă a acestei preocupări o constituie și ultima Bienală de la Veneția). Pentru artist nu este vorba despre sanctificarea naturii (ca la romantici), mai curînd el este preocupat de natură ca oglindă și model de viață. « Opera » are acum de a face mai mult cu lumea naturii și mai puțin cu lumea artei, iar rezultatul este, după criterii tradiționale, nimic (sau prea puțin) « frumos ». Conceptul de experiență joacă aici un rol fundamental; este vorba de a inventa mai curînd procese decît imagini, interesînd, cum spunea Argan « nu forma ca valoare *ne varietur*, ci formarea ca proces »; de a găsi tehnici mai directe, apropriate pentru a le aplica și reaplica sistematic, de a asimila dimensiunea temporală și spațială a naturii, de a adapta conceptele nou introduse — timpul afectiv, calitativ, de exemplu — diferitelor locuri în care se înregistrează efectele forțelor primare ale naturii, ambianța naturală, exemplarele de viață animală sau vegetală; mai este vorba despre cercetarea spațiului fizic, fiziologic sau/și psihologic, despre persoană ca regiune diferențiată în spațiul vieții.
Este semnificativă proliferarea artei în natură, activitățile « in situ » cu materiale artificiale. Apar soluții de la mai vechiul și încă fertilul paradox « natura imită arta » la egalitatea natură artă sau, ca tendință de înglobare, arta ca fapt al naturii.
În această zonă de preocupări este de apreciat faptul că artistul e sensibilizat la

« drama ecologică », resimte dimensiunea traumatizantă, efectul perturbator, destructiv transformator al intervenției omului ; ca un revers, preocupările lui vădesc înțelegerea legăturilor existențiale și conceptuale cu natura.

S-ar putea urmări, cu exemplificări, modalitățile de evidențiere, în producția artistică, a trăsăturilor aptitudinale ale persoanei creatoare (fluiditate, flexibilitate, originalitate, sensibilitate față de probleme, redefinire : felul în care Ana Lupaș, prin acțiunea « Covor zburător, simbol al păcii » transformă un segment de viață reală, un material antropologic, în ritualitate cu cheie universală ; intensa experiență intimă, « iluminarea », acel act imediat de cogniție prin care, lui Mihai Olos, forma fusului cu zdrangăne din Maramureș îi livrează structura « orașului planetar »). În aceeași ordine, sînt de cercetat caracteristicile gîndirii creatoare, posibilitățile de concentrare și de comutare a atenției, combinarea, sortarea, extrapolarea, în general capacitatea de a opera mobil cu ideile.

Munca artistică devine și un proces de continuă *autodidaxie* — există și metode științifice, pe lîngă cele intuitive, personale, de stimulare a creativității — ce pune într-o lumină actuală mai vechi precepte : « inspirația vine prin muncă », « șansa favorizează mințile pregătite » (Pasteur).

De la 1862, cînd un grup de artiști au semnat un manifest « împotriva oricăror tentative de a asimila fotografia cu arta », relațiile plasticianului cu alte « medii » s-au clarificat în bună măsură ; influența fotografiei asupra artei picturale — după ce anterior circuitul fusese invers — este un fapt deja stabilit. (« Reportajele despre sine », cum s-ar putea numi fotografiile și pictura expuse de Grigorescu Ion sînt, evident, din aceeași familie, deosebirile de instrumentar nu contează decît, poate, pentru împătimiții degustători de « valori picturale », dezamăgiți că în foto-pictură nu le găsesc).

« Cinematograful pictorilor » din anii '20 (Richter, Léger) a contribuit la definiția estetică a unui nou limbaj tehnico-expresiv. Folosirea filmului ca *limbaj integrativ* și în același timp *substitutiv* a însemnat o îmbogățire notabilă a « poeticilor » unor artiști.

Fără îndoială, cele mai spectaculoase materiale ale sectorului audio-vizual al manifestării sînt *multi-vision*-urile, cele două filme prezentate de echipa Ștefan Bertalan, Doru Tulcan, Constantin Flondor-Străinu, banda sonoră Adrian Ilica.

Chiar fără o cunoaștere prealabilă a autorilor, se poate sesiza că este vorba despre indivizi cu personalitate complementară, că grupul este eterogen ca atitudine — acesta e un punct pozitiv, deoarece asemenea grupuri dispun de mai multe puncte de vedere și de mai multe soluții potențiale — dar omogen în privința aptitudinilor.

Filmele lor sînt rezultatul unor promenade exploratorii cu rol pedagogic (autorii fiind și profesori), exerciții de dezinhibare, de asuplare a gîndirii creatoare pe tema muncă/joc. Premisa ce apare este că dacă se răpește — aparent, căci, subliniem, rosturile didactice sînt precizate — muncii de echipă orice criteriu de eficiență, devine joc colectiv.

Parcursul de lectură este presărat cu *topoi elementari*, botanici (arbori), talactici (apă), uranici (aer, cer), cu proiecții mărite de fapte fizice și chimice. Comentariul vorbit — fragmente din cursurile de bionică ale profesorului Eduard Pamfil nu « calcă » pleonastic imaginea ; proiecția simultană, pe mai multe ecrane transparente a unor problematici « autonome » este un exemplu de operație *sinectică*, de punere, adică, împreună a unor elemente diferite, aparent irelevante, producîndu-se astfel noi relații și asociații. La o lectură globală, filmele funcționează ca un depozit de informații mito-poetice de calitate.

Să mai urmărim alt centru de interes al expoziției, documentația *experimentelor botanice* ale lui Ștefan Bertalan. Dincolo de convingerea acestuia că existența umană cotidiană și activitatea artistică formează o realitate integrată, inscindabilă, distingem o cercetare sistematică asupra procesului creșterii plantelor ca mecanisme de producție.

O mașină în sens cibernetic, scrie R. Ashby, « este orice sistem natural vegetal sau animal care poate fi previzibil, adică al cărui comportament poate fi dinainte prevăzut ». Cum observa Jorge Glusberg în legătură cu un alt practician al experimentului botanic, argentinianul Benedit (cf. D'Ars nr. 80/1976), interesează faptul că prin alterarea condițiilor naturale ale mașinii-plantă se studiază autoreglarea unui proces. Cînd intervine o modificare artificială și programată, o alterare din exterior (variabilă informațională), un organism, pentru a subzista, o adecvează propriei funcționări. Este un tipic mecanism de autoreglare prin feed-back.

Studiind dezvoltarea unei comunități vegetale prin metode bazate pe experiment și eroare, prin experiențe hidroponice — de cultivare a plantei fără pămînt, cu soluții nutritive artificiale — Bertalan deține, în planta organizată ca un laborator, *un model* de dezvoltare a comportamentului în funcție de informația înmagazinată. Acesta ar fi rostul de cert interes artistic al « muncii în grădină » a lui Ștefan Bertalan.

Se observă, desigur, că aceste notații seamănă destul de puțin cu o cronică de expoziție ; ele îmbracă mai curînd forma unor considerații — reperaje de psihologie a creației și uneori de sociologie a publicului — asupra artei ca sistem prospectiv deschis. MIHAI DRIȘCU

Atît Giunta Pisano cît și ucenicii săi, dimpreună cu toți acei al căror nume a rămas necunoscut pentru totdeauna, mărturisesc prin lucrarea vieții lor despre o mai tainică frumusețe a virtuților, despre puterea transfiguratoare a acestora, arătîndu-ni-se, totodată, că între ardoare și înțelegere stă buna cuviință (calea înțelepciunii).

Una este ca plăsmuirile minții să ia chipul eului și alta-i topirea acestuia în lucrare.

Cum-ul primirii vine din cîtul dăruirii sinelui. Nici Fra Beato Angelico, nici frații Van Eyck nu au dorit, prin însușirile și darurile ce le aveau — care erau mari — dobîndirea unor rezultate ușoare, ci năzuință le-a fost munca însoțită de tăcere, sinceritate, bucurie, răbdare și dragoste. Urmașii lor de mai tîrziu, minți cutezătoare, cărora, după o dorință însoțită de ardoare, cetatea « artelor liberale » le-a deschis în cele din urmă porțile, primindu-i, își identificau titlul nou dobîndit, de artist, cu acela de savant, de om al științei. Pictura ajunge a fi definită drept « una cosa mentale » ori « știința științelor », cum o numiseră doi dintre cei mai de seamă reprezentanți — ai acelui timp atît de mult glorificat — Leonardo da Vinci și Michelangelo.

« Cinstita îndeletnicire » cerea de aici înainte multă învățătură, erudiție chiar, întrucît orizonturile ce se deschideau necontenit făceau dintr-un domeniu al poeziei deopotrivă un obiect al unei științe autonome, o cale a cercetării. A studia (σπουδή) ajunge o pasiune aproape în sine, a cerceta însemnînd a avea gust pentru aceasta. Drept urmare, sub povara unei libertăți nespus de dorite, drumurile artei au fost prelungite fără încetare, prin proiecte ale inteligenței și imaginației spre zone abisale labirintice, conștiința artistului trebuind să-și formuleze în așa fel opiniile încît acestea să se dovedească a fi cît mai personale, obsesivă cerință de aici încolo.

Iscodind cu imaginația cele nesupuse încă vederii, mintea încearcă necontenit ca prin proiectele sale să se vadă de fapt pe sine ca autoare a unor plăsmuiri îndrăznețe, a unei imagini asupra lumii în continuă schimbare.

De la a ști (pornire ambițioasă) și pînă la a avea o opinie (acordul minții cu ea însăși) totul stă sub semnul poeziei, întrucît, urmînd a da chip unor proiecte niciodată încheiate ale minții, conștiința are în față ceva de neatins, virtual, și care la ușoara-i întrezărire se preschimbă într-o înfățișare încă și mai dorită, și mai tainică. De aici toate sînt descoperite ca în oglinzi paralele ale conștiinței; voința liberă prin dorință are în față, drept antiteză, oglindirea libertății morale.

A fi mereu la marginile și totodată în centrul universului, iată condiția « trestiei gînditoare », pecetea acesteia în lucruri.

Simbolic, se caută centrul — necontenită întoarcere prin înaintare. Ceea ce se cere pentru minte este de a pune un început lucrului. PAUL GHERASIM

Studiul este abordabil din aceleași perspective ideologice, metodice-teoretice din care se poate « ataca » procesul cunoașterii în general, și cunoașterea prin artă (metafora epistemologică), adică istorică, estetică, sociologică, psihanalitică, morfologică, informațională, semiotică. El este abordabil, în raporturile sale cu studiul savanților[1], cu cercetarea fundamentală (a științelor naturii), teritoriul său fiind circumscris de metodele observației și experimentului (similare studiului științific) ; în raporturile sale directe cu știința și tehnica, cu nivelul general al civilizației ; în raporturile sale cu binomul spațiu-timp[2] ; ca tipologie a demersurilor, ca tipologie a intenționalităților ; în raport cu obiectul supus studiului ; ca materializare iconografică, în raporturile lui cu versantele vizibilului și invizibilului care compun realitatea.

Teoreticienii sînt quasi-unanimi în aprecierea că azi arta ultimelor două decenii este preocupată de capacitatea ei de comunicare[3]. Istoria tehnică a studiului în artă a fost sinonimă istoriei desenului (și modelajului), pentru că el a fost întotdeauna cel mai aproape de idee[4], dar și intermediar al pulsiunilor afectului. Dacă deci istoria tehnică a studiului artistic se suprapune parțial istoriei desenului, resurecția lui în ultimele două decenii[5] ar putea fi simptomul insurecției (contemporane) (a) studiului. [. . .]

Artistul insistă prevalent asupra acțiunii creatoare. El preferă execuției demonstrația intelectuală, filmul aventurii sale mentale. Studiul ar putea întruchipa planul odiseic al operei de artă.

În principiile de expunere a materialului artistic au funcționat adeseori modele, de cele mai multe ori limitative[6] Metodele și criteriile de judecată pot fi « depistate » în înseși structurile operelor. Chiar dacă acestea nu sînt unice și infailibile, există între ele criteriul optim ce poate fi sustras din zona mesajului, a informației.

— studiul constatativ (de observație conformă cu realul vizibil)

— studiu de interpretare — analiză sinteză — de obicei studii preliminare pregătitoare

— studiu de cercetare (a realității vizibile) — de decodificare și recunoaștere a liniilor de forță, a cîmpurilor de energie; ca definiție (a realului vizibil); de urmărire (a proceselor, evenimentelor) — studiu-agendă

— studiul ca meditație, reflexie, automatism introspecție — ca scriere (cu funcție instrumental-simbolică), speculație, joc, cifru; ca ritual, ca acțiune; ca utopie

— studiul ca angajament critic

— studiul cu funcții utilitare (design)

Propuneri amendabile de realitatea diversă a studiului, descris mai ales de confluența și interferența acestor posibile categorii. CORIOLAN BABEȚI

---

[1] El este, însă, în opoziție cu studiul savantului, care e validat mai devreme sau mai tîrziu de inteligența utilitară ; designul ar putea fi zona de interferență a acestor două specii, dar și el — designul — confirmă propensiunea spre forță și confort a omului, idee față de care arta manifestă cel puțin neutralitate.

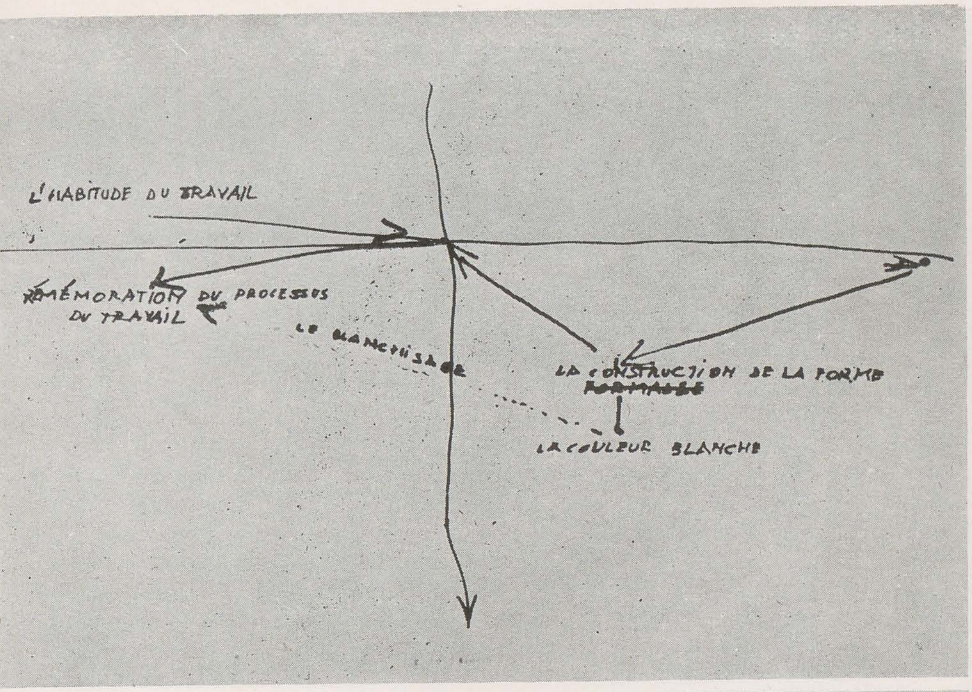
[2] Prin suportul său preponderent analitic, studiul operează cu valori temporale, subordonînd acestora valorile spațiale.

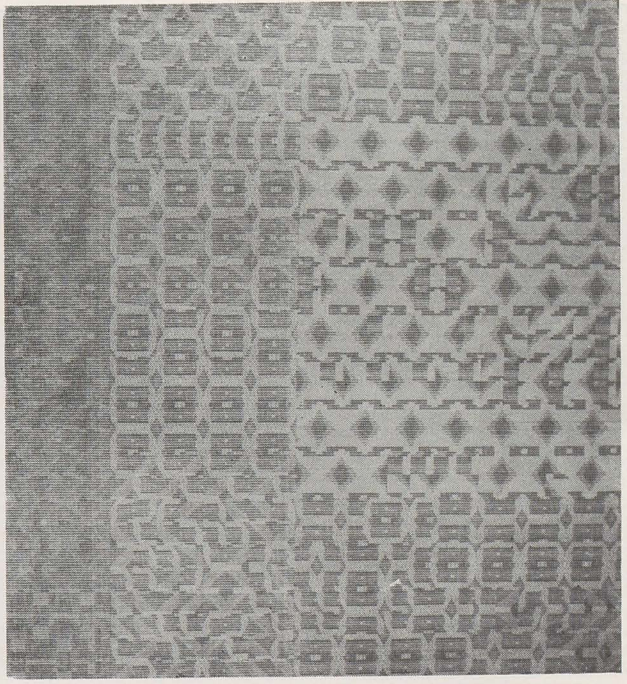
[3] « Scepticismul care a luat locul euforiei (din anii 60) a făcut arta mai puțin misionară în schimb mai concretă în sensul (cunoașterii) comunicării » (Lothar Roman).

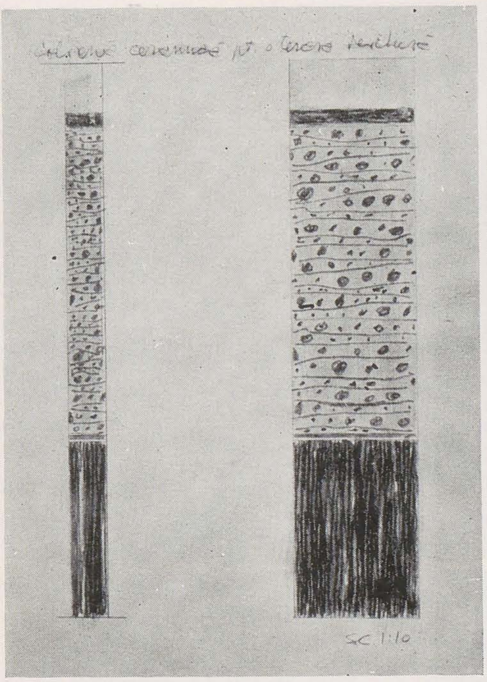
[4] « Le dessein c'est un dessin » (Paul Claudel). « La peinture c'est l'arc, le dessin c'est la flèche » (Louis Pons).

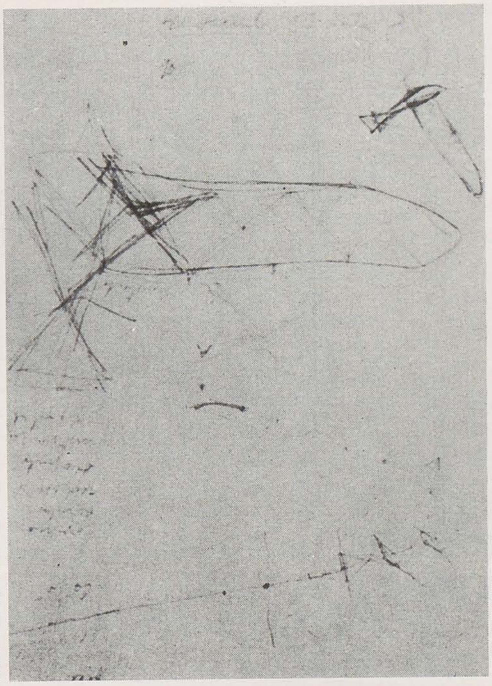
[5] Se vorbește chiar de caracterul « desenativ » al picturii, de pictură ca studiu (Klee, acuarela lui Kandinsky, Hartung, Mathieu, Fontana. . .).

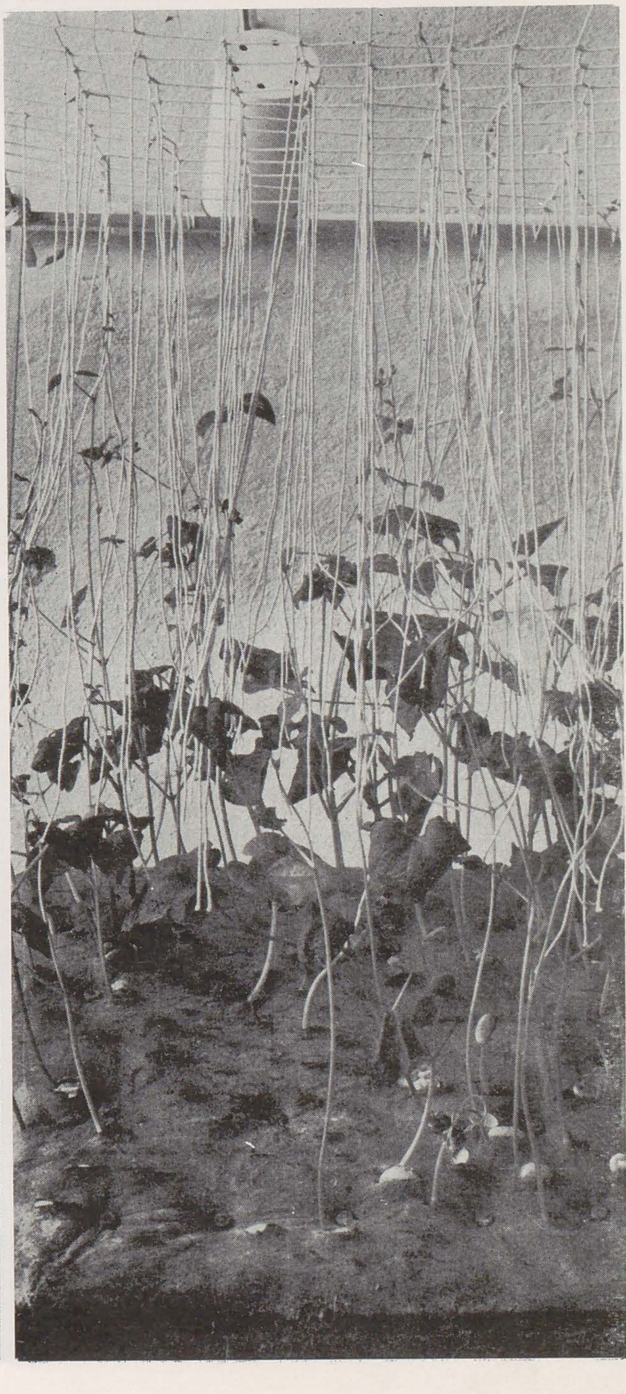
[6] Rudi H. Fuchs propune în organizările unor colecții particulare desenul ca analiză, desenul ca ritual, desenul ca definiție. Desenul ca cercetare.

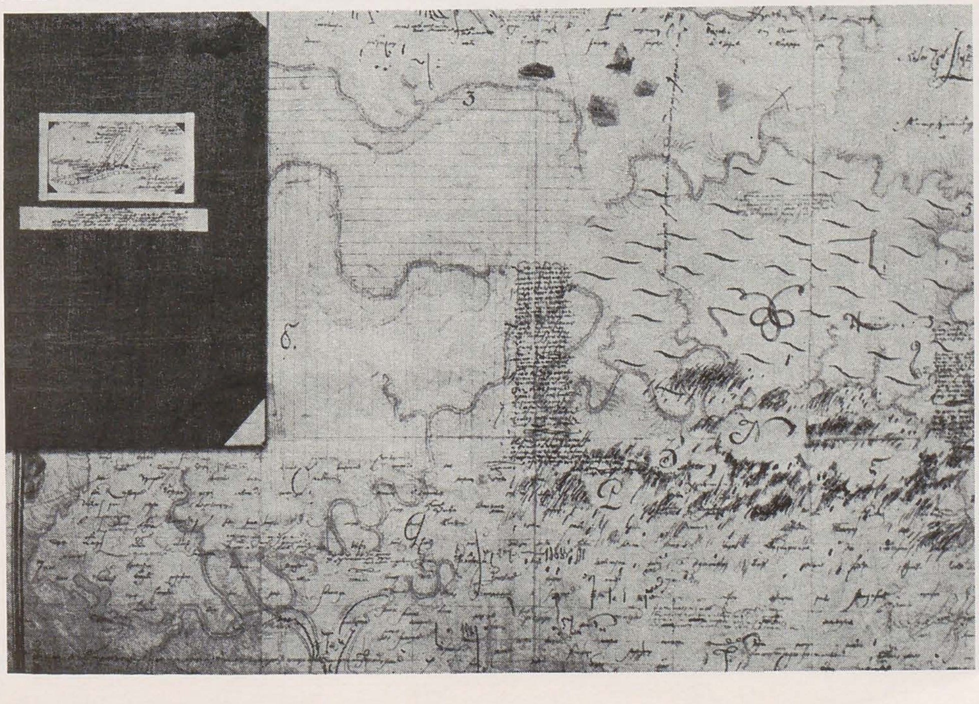

L'HABITUDE DU TRAVAIL
RÉMÉMORATION DU PROCESSUS
DU TRAVAIL
LE BLANCHISSAGE
LA CONSTRUCTION DE LA FORME
FORMALISÉE
LA COULEUR BLANCHE

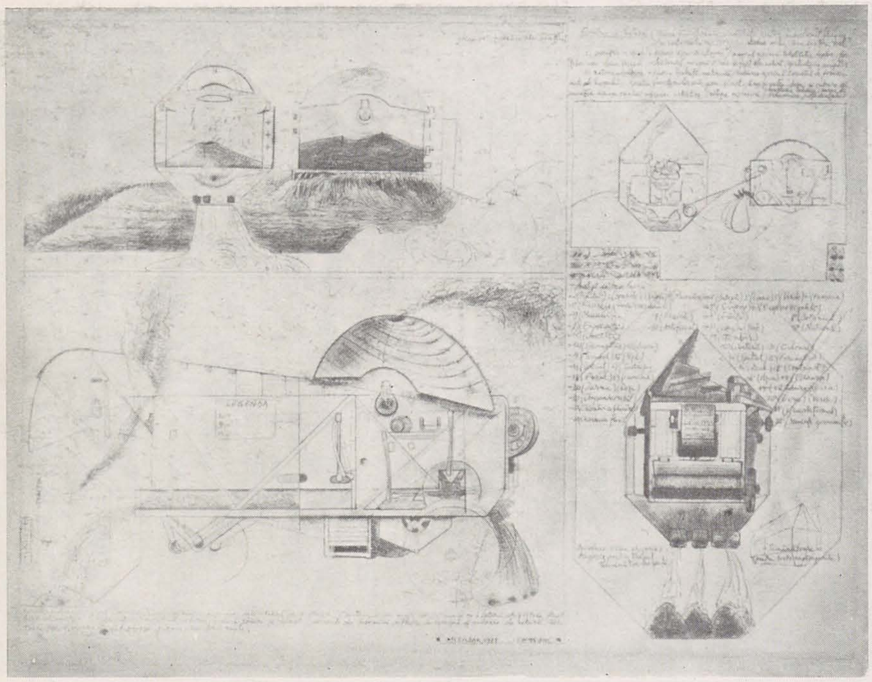


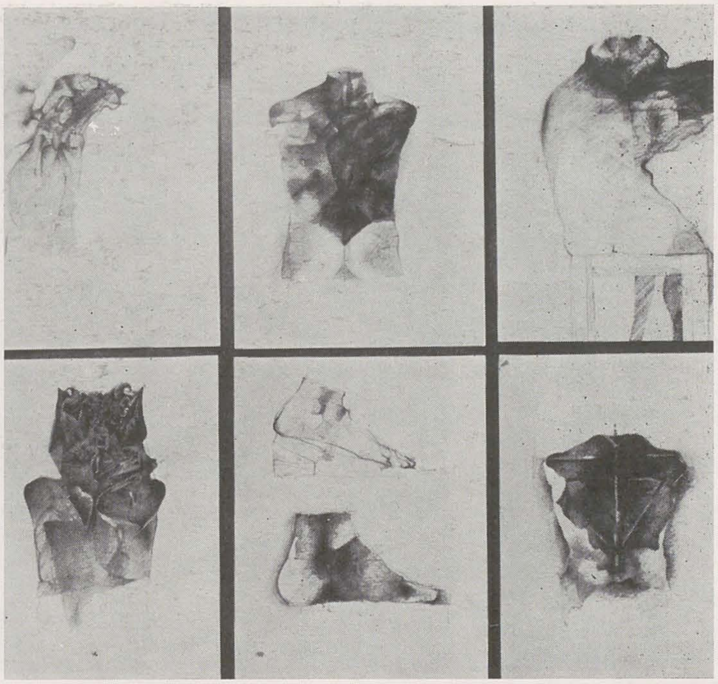

SC 1:10



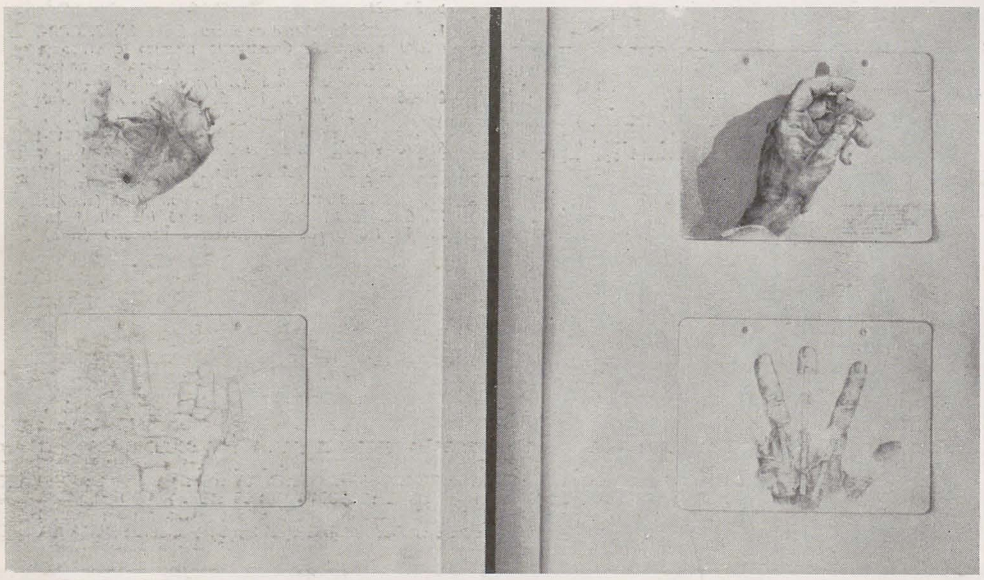


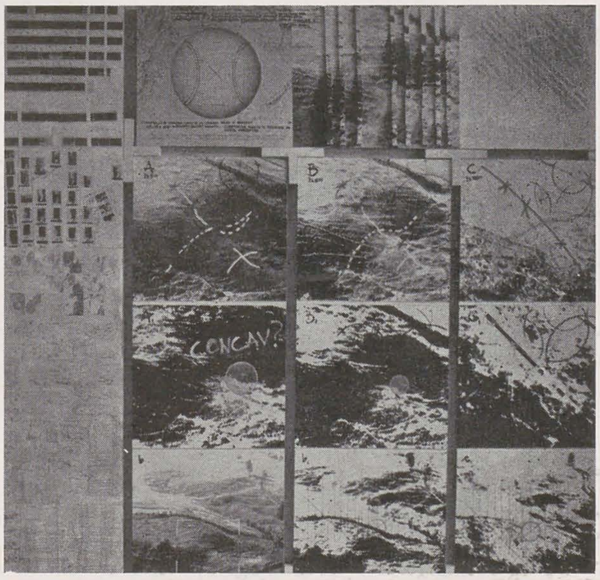




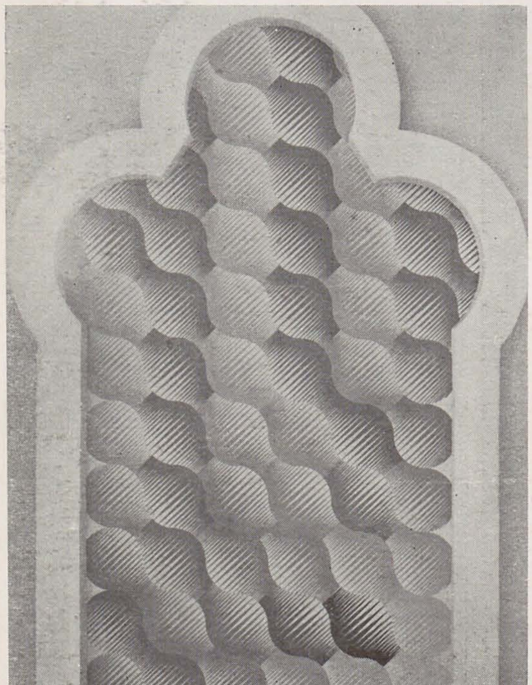


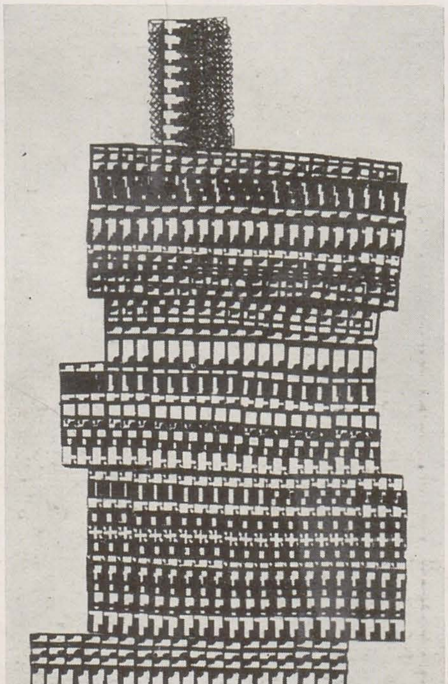
7, 8

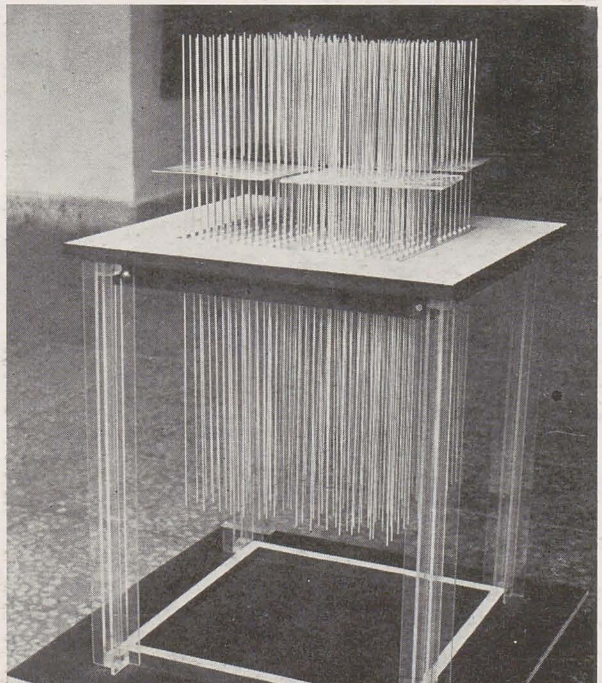




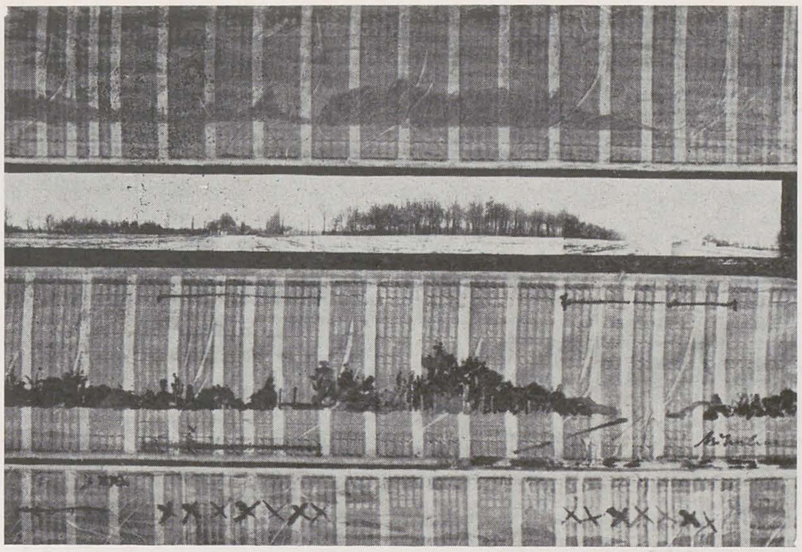
9, 10

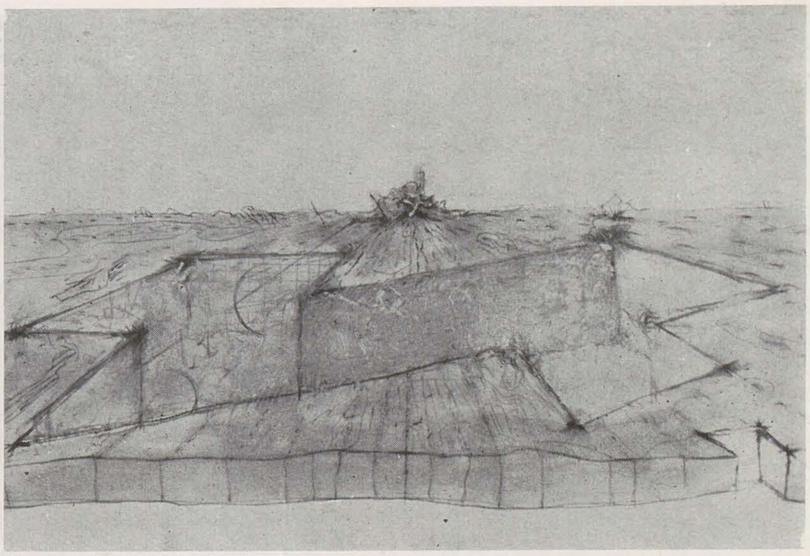




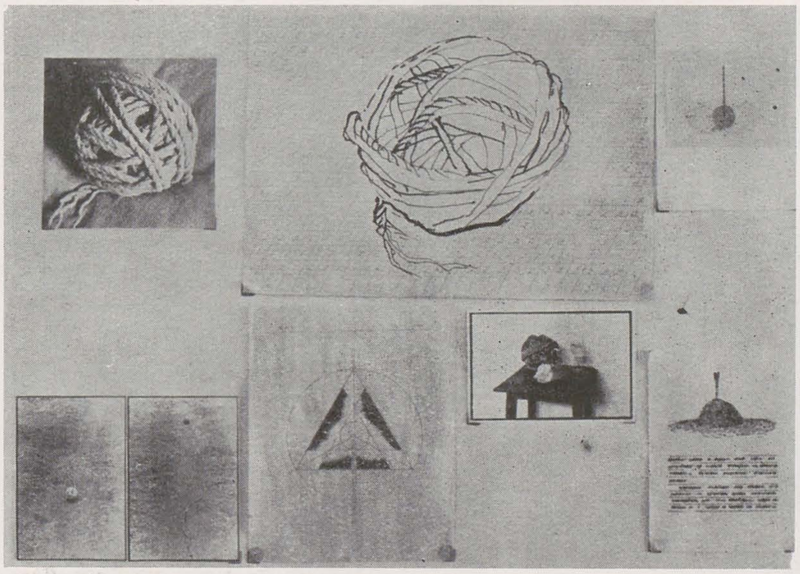


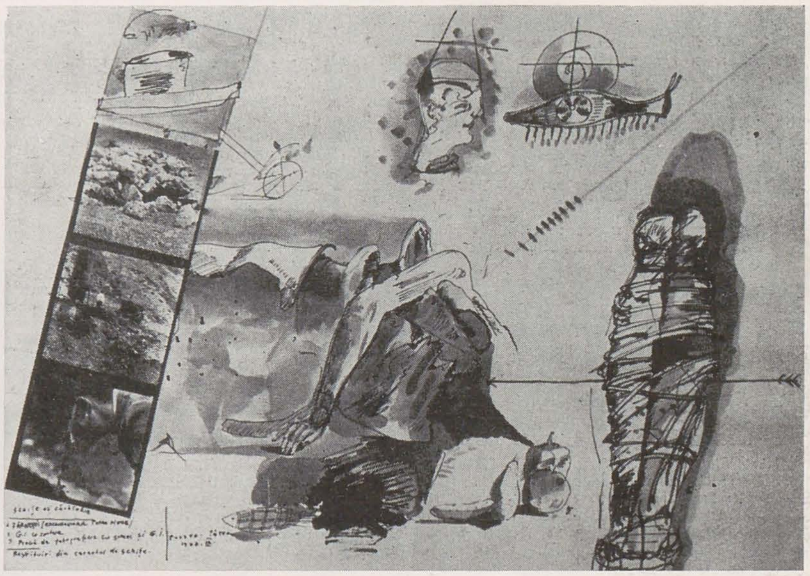
11, 12, 13





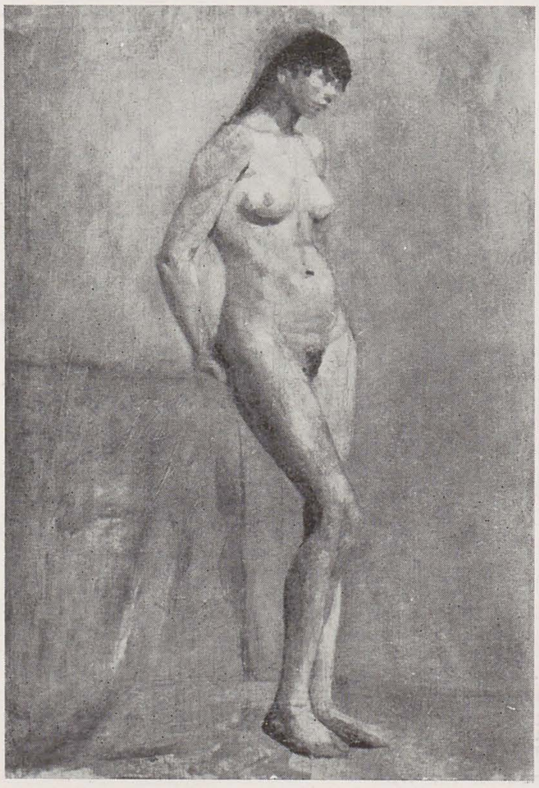
pag. 27-28
1. WANDA MIHULEAC: *Reconstrucție afectivă* (s. 4); 2. AUREL BULACU: *Bărăgan* (s. 5); 3. DECEBAL SCRIBA: *Ghem* (s. 4); 4. PUSZTAI PETER: *Sertarul cu amintiri* (s. 4); 5. FLORIN CIUBOTARU: *Dansul* (s. 5); 6. MATEI LĂZĂRESCU: *Om traversînd aerul* (s. 4.); 7. ROMUL NUȚIU: *Studiu (fragment)* (s. 5); 8. VIOREL GRIMALSCHI: *Oedip* (s. 5); 9. DORU COVRIG: *Cubul* (s. 4); 10. EUGEN TĂUTU: *Desen* (s. 7); 11. BATA MARIANOV: *Morfogeneză* (s. 7); 12. SORIN DUMITRESCU: *Șapte studii pe o temă* (s. 5); 13. ADINA CALOENESCU: *Evoluție tridimensională* (s. 2)

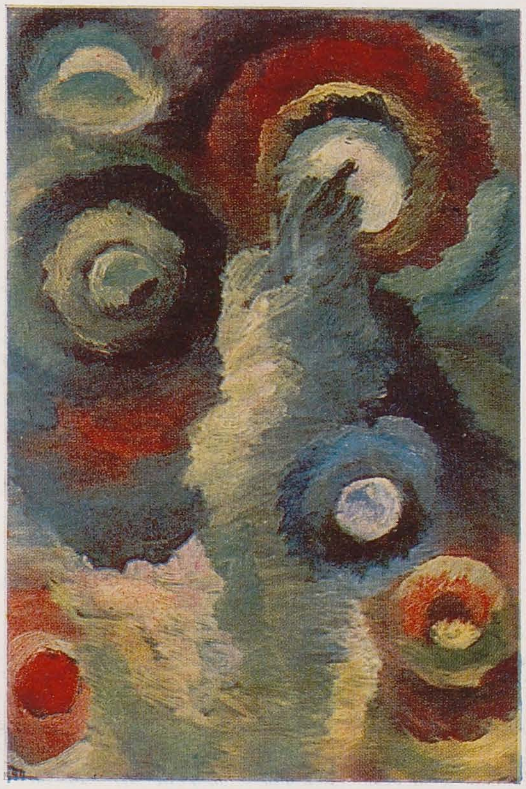


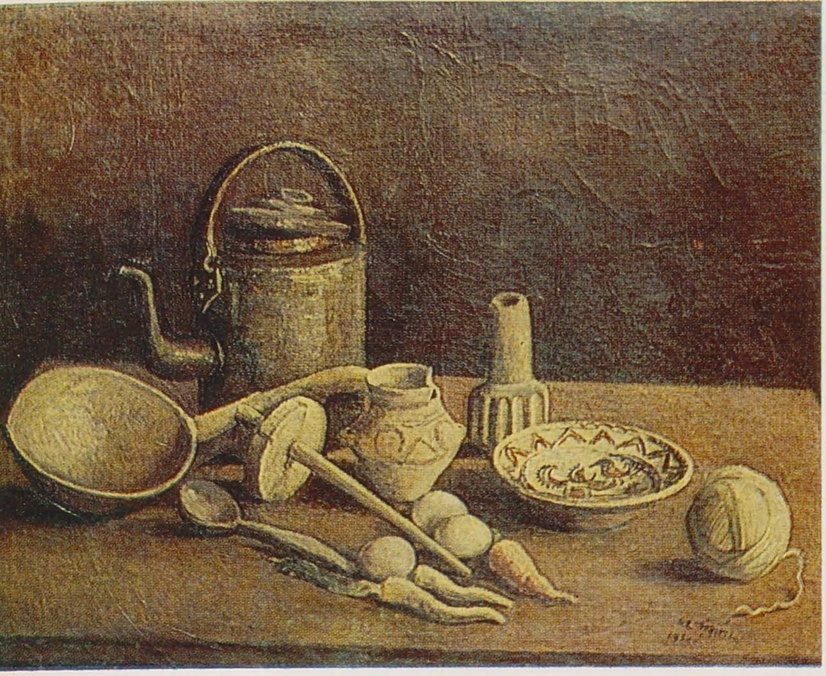


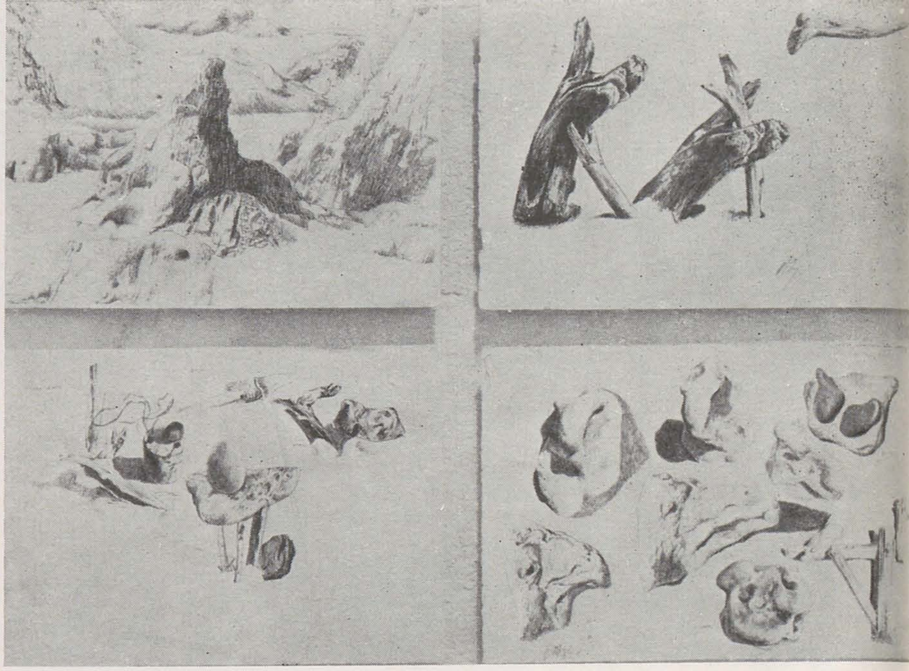
p. 20—21

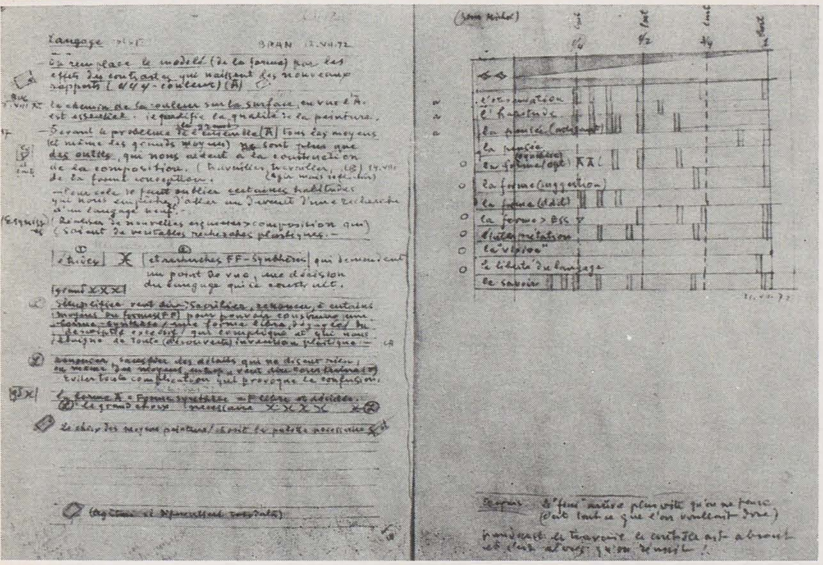
1. ANA LUPAŞ: *Schemă de lucru* (sala 1); 2. CORNELIU BOAMBEŞ: *Construcţie plastică cibernetică* (s. 1); 3. FLAVIU DRAGOMIR: *Coloană ceramică pentru o trecere închisă* (s. 1); 4. MIRCEA TEODORESCU: *Zborul* (s. 1); 5. ION BITZAN: *Hartă* (s. 3); 6. ŞTEFAN BERTALAN: *Sistem* (s. 1); 7. ALEXANDRU CHIRA: *Instalaţie pentru rememorare* (s. 5); 8. VIOREL POPESCU: *Studiu* (s. 5); 9. GETA BRĂTESCU: *Mîini 1974—1976* (s. 4); 10. CONSTANTIN FLONDOR-STRĂINU: *Concav convex* (s. 4); 11. VIOREL TOMA: *Structură volumetrică* (s. 2); 12. GABRIEL KAZINCZY: *Structură industrială* (s. 2); 13. DORU TULCAN: *Structură variabilă* (s. 2)

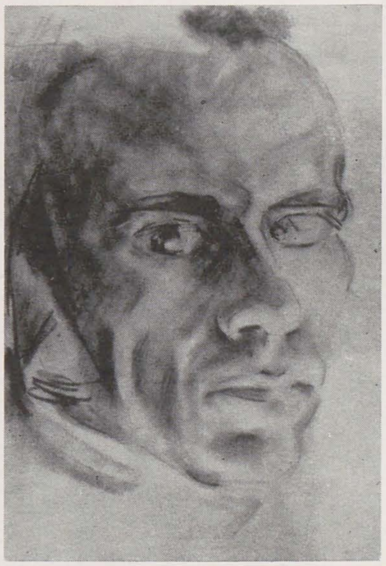


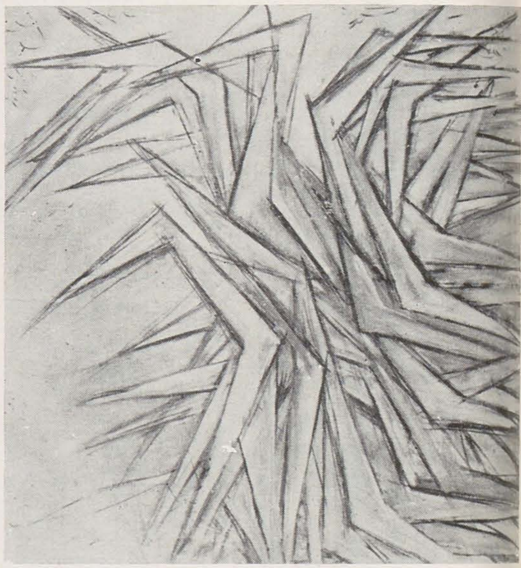







Langage
BRAN 12.VII.72
l'hapetude
la pensée
la forme (suggestion)
la forme > BSS
l'interprétation
la "vision"
la liberté du langage
le savoir

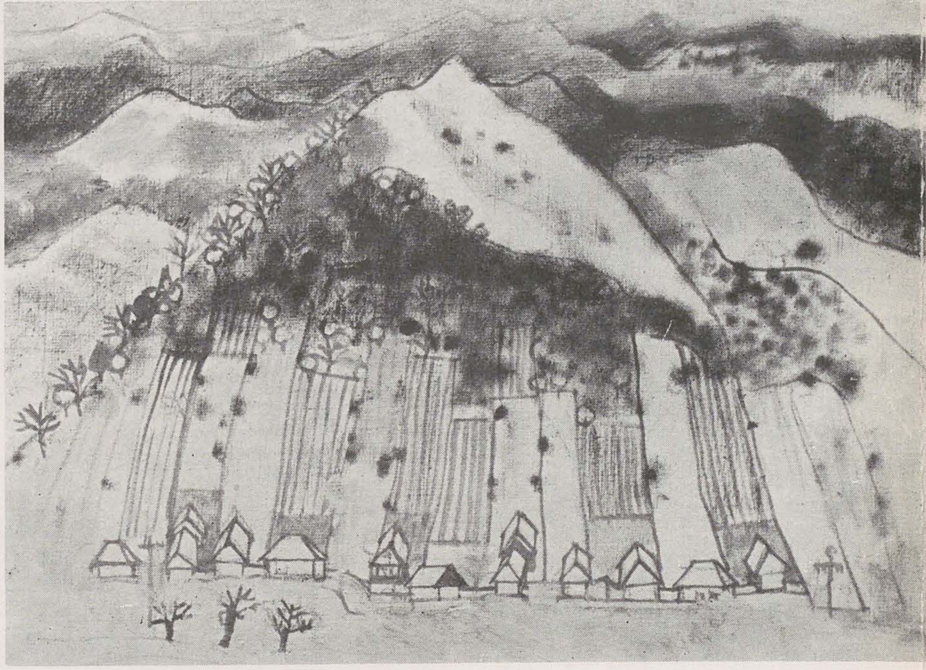


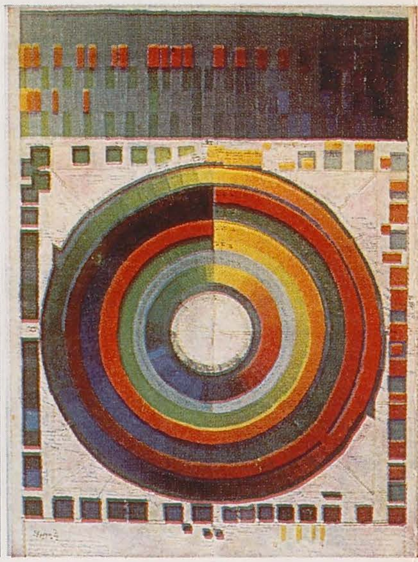


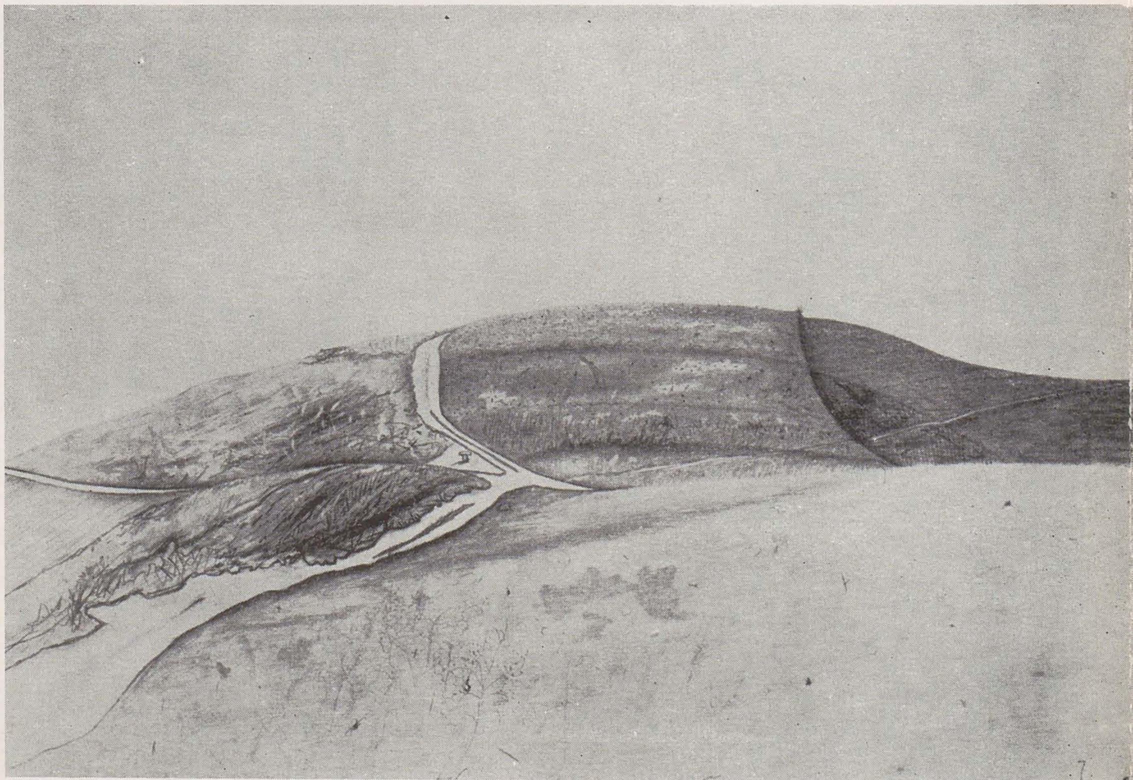
10/4/73

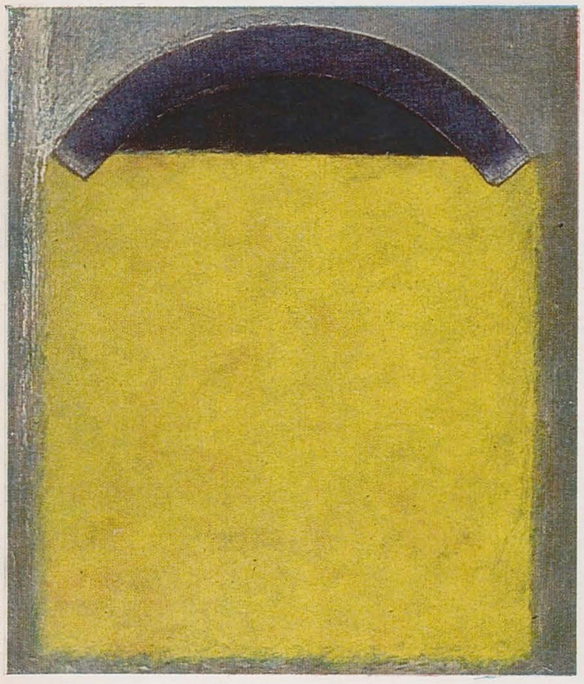
Secțiunile expoziției

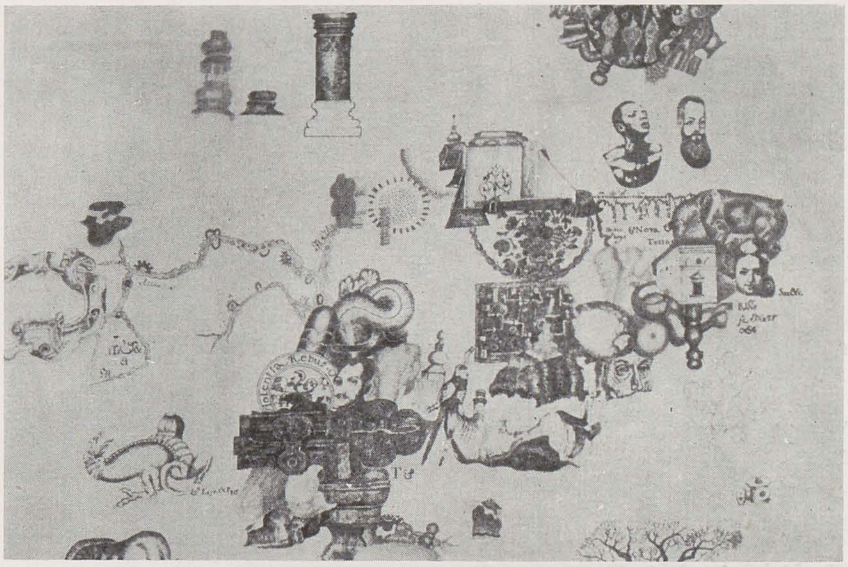
1. Utopia ca investiție a cercetării
2. Analize ale structurii
3. Configurări de simboluri
4. Forme de conceptualizare a percepției vizuale
5. Fondul memoriei semnificat în imagine
6. Studiul naturii și moduri de interpretare
7. Integrare și implicare în spațiul social









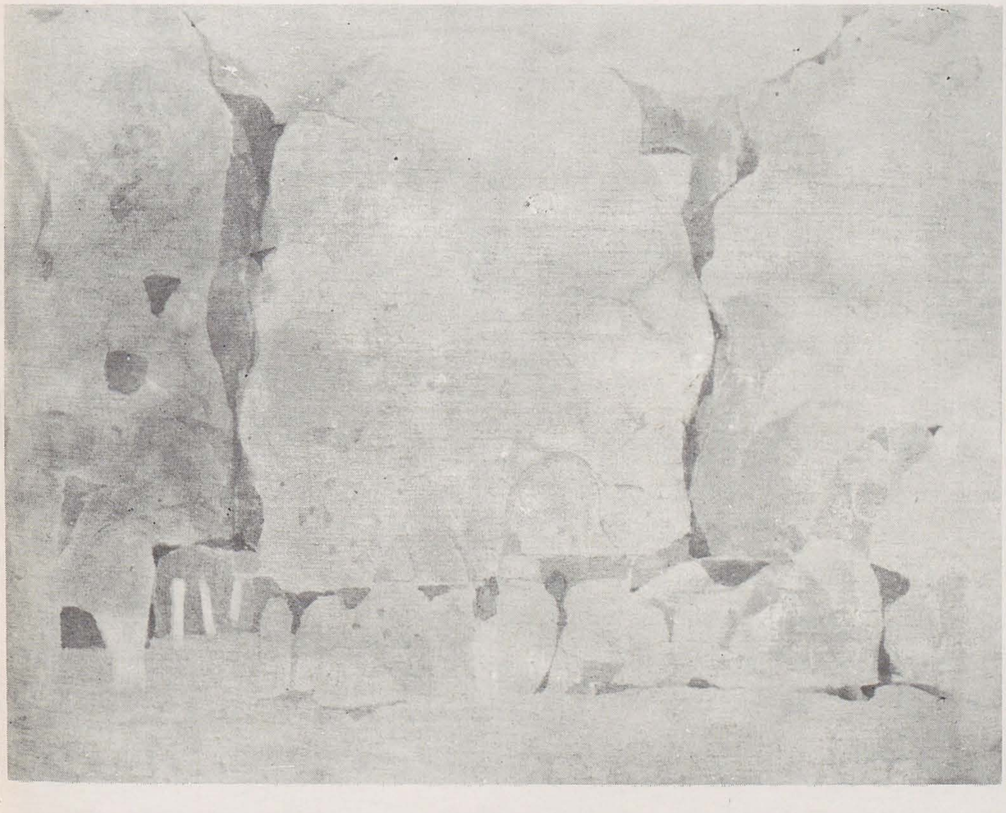


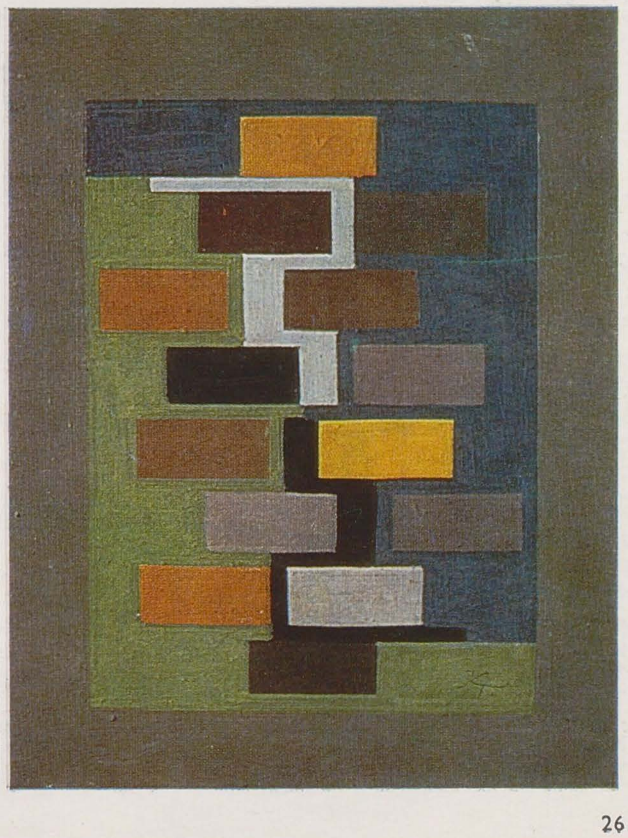
pag. 23-24

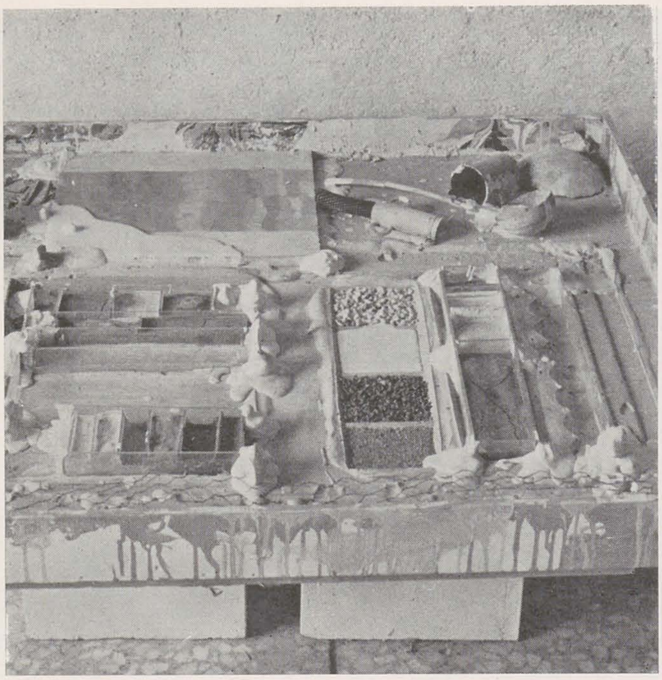
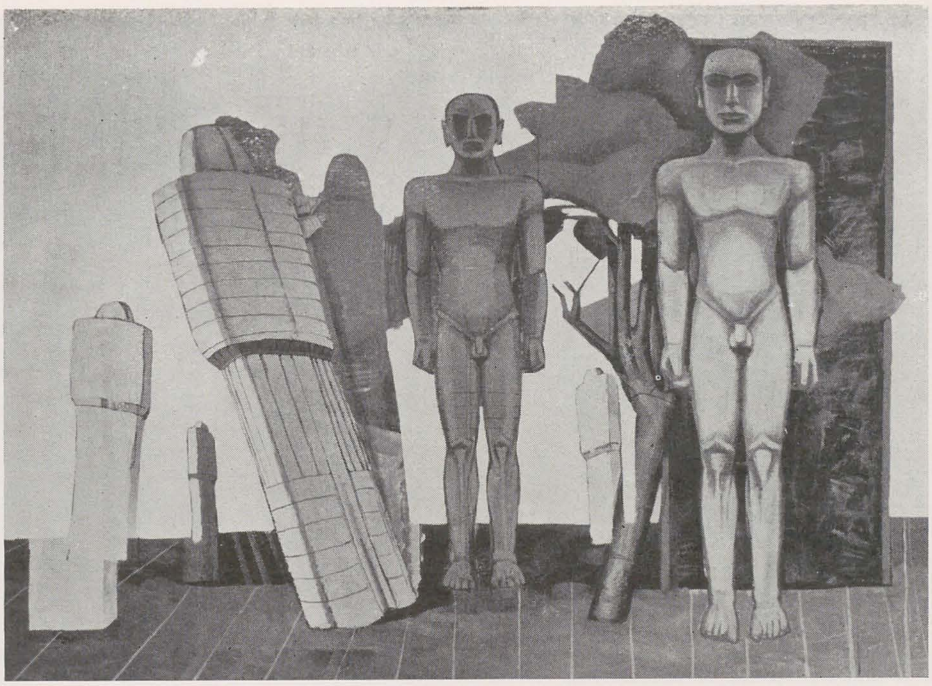
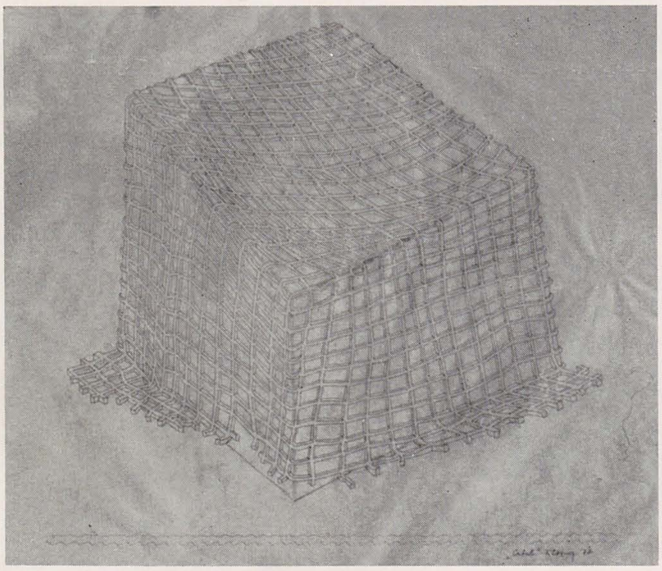
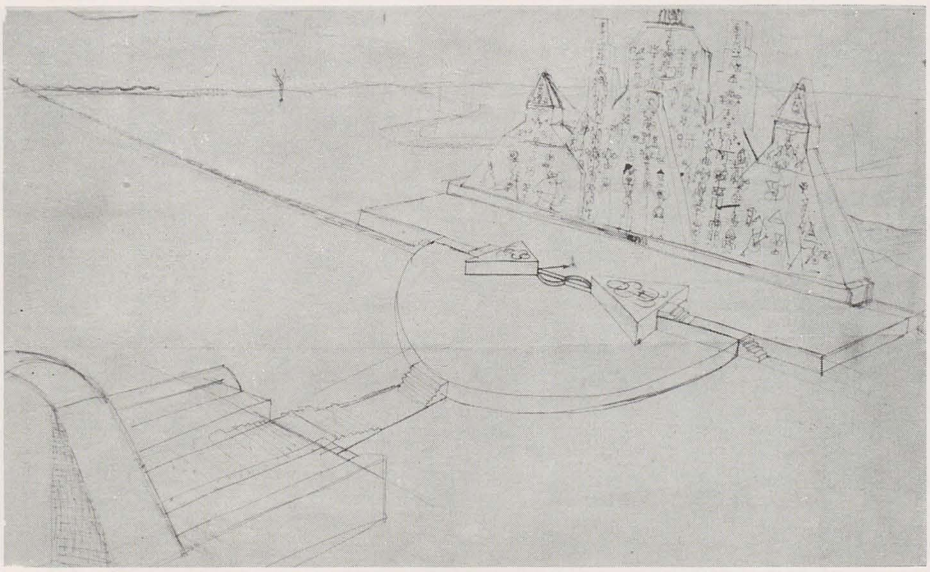
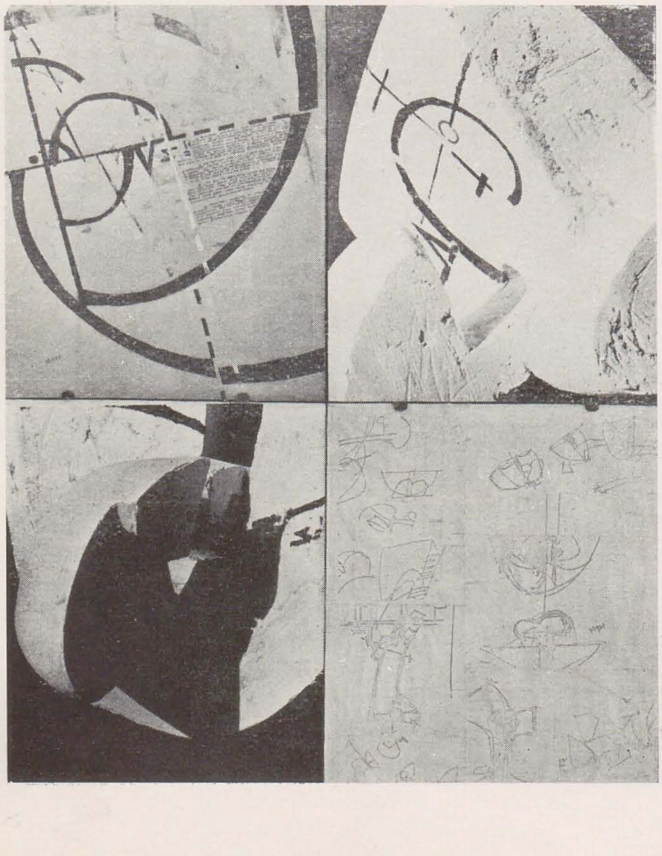
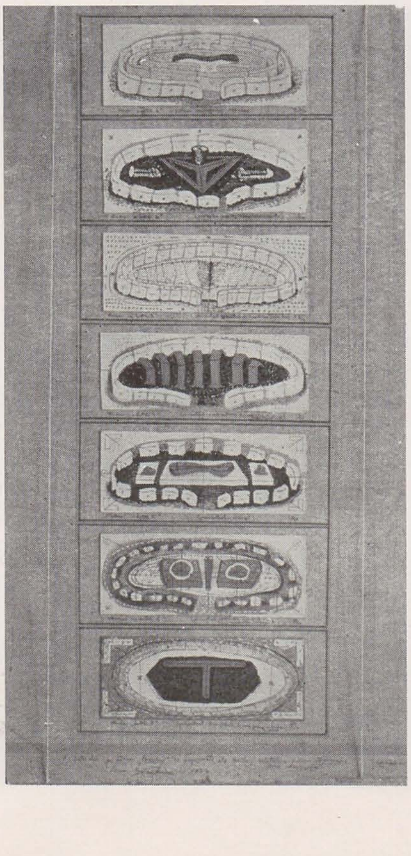
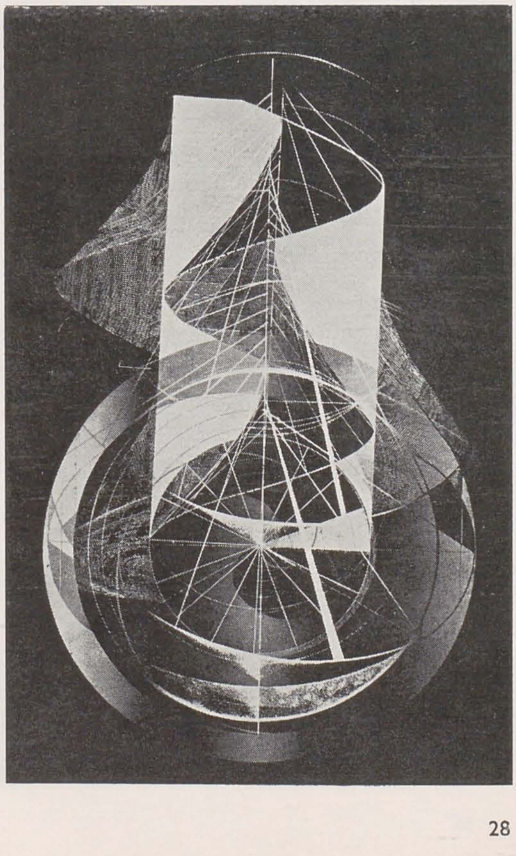
1. STAN ZUGRAVUL (sec. XVIII): Caiet de studii (s. 6); 2. GHEORGHE PETRAȘCU: Iuditha (s. 6); 3. ȘTEFAN JÄGER: Studiu de costum (s. 6); 4. IULIUS PODLIPNY: Portret (s. 6); 5. IOAN ANDREESCU: Nud în picioare (s. 6); 6. CORNELIU MIHĂILESCU: Fantezie de culoare (s. 2); 7. VASILE VARGA: Flori (s. 6); 8. ALEXANDRU ȚIPOIA: Natură statică (s. 6); 9. IOAN UNTCH: Studiu de forme din natură (s. 6) 10. CATUL BOGDAN: Caiet de schițe (s. 6); 11. DORU BUCUR: Autoportret (s. 6); 12. LEON VREME: Studiu (s. 2); 13. THEODOR PALLADY: Autoportret (s. 6); 14. FERCH FRANCISC: Ciulin (s. 6); 15. ION GHEORGHIU: Studiu (s. 3)

pag. 25—26

1. FLORIN NICULIU: Parc (s. 3); 2. VIOREL MĂRGINEAN: Peisaj (s. 6); 3. ION DUMITRIU: Șura (s. 4); 4. GRIGORESCU ION: Acasă (s. 4); 5. DECEBAL NIȚU-LESCU: Studiu I (s. 2); 6. GHEORGHE BERINDEI: Trei în unul (s. 3); 7. HORIA BERNEA: Deal (s. 3); 8. ION NICODIM: Laudă pămîntului (s. 3); 9. ION PACEA: Natură moartă cu scoici albe (s. 6); 10. ZEMLENY CSABA: Desen (s. 5); 11. VIRGIL ALMĂȘANU: Studiu (s. 6); 12. J. KRIJANOVSCHI: Studiu (s. 2)



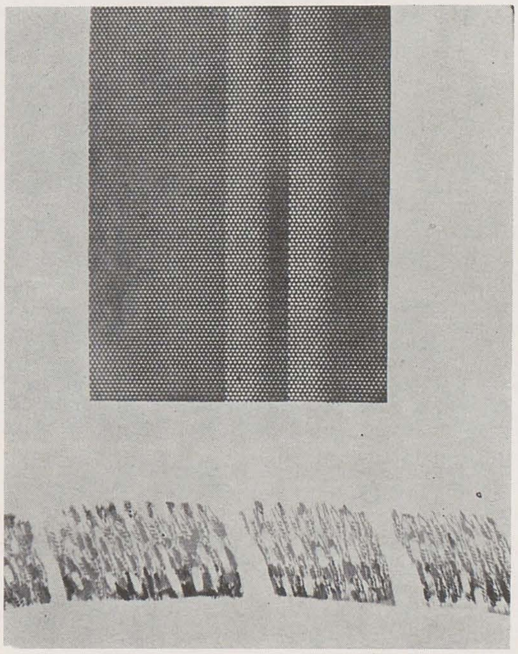


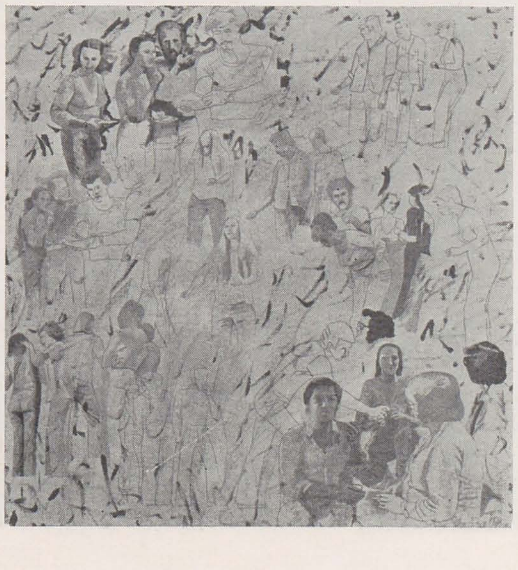








EXPOZIŢIA «TINERETUL, FACTOR ACTIV ÎN ÎNDEPLINIREA PROGRAMULUI PARTIDULUI»

Comitetul Central al Uniunii Tineretului Comunist, Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Uniunea artiștilor plastici și Consiliul central al Uniunii generale a sindicatelor din România au organizat la Iași, în luna mai, expoziția tineretului.
Expoziția găzduită în sălile « Victoria » și « Cupola » — la care au participat peste 160 plasticieni — a cuprins lucrări de pictură (86), sculptură (20), grafică (45), artă decorativă (20).
Comisia de dezbateri și avizări a fost compusă din Nicolae Croitoru, secretar al C.C. al U.T.C., președinte, Horia Bernea, Mihai Buculei, Ștefan Câlția, Ion Chiria (reprezentant al Centrului universitar Iași), Ileana Dăscălescu, Rodica Doboș (reprezentant al C.J.C.E.S.), Mihai Drișcu, Constantin Dumitru (secretar al Comitetului județean Iași al U.T.C.), Dan Erceanu, Dumitru Gavrilean, Ion Gheorghiu, Dănuț Grecu (secretar U.T.C. Întreprinderea metalurgică Iași), Nicolae Grunju (reprezentant al C.C. al U.G.S.R.), Ana Lupaș, Ileana Micodin, Grigore Minea, Maria Onofrei, secretar U.T.C. întreprinderea « Moldova » Iași, Petru Popovici.

Pornim de la enunțarea unei evidențe ce poate suna paradoxal: este vorba despre o expoziție care, privită ca o totalitate, este de un nivel sensibil mai scăzut decît « părțile » ce o compun. Explicația este simplă: unui spațiu expozițional de la început nu foarte propice — Sala Victoria — i-au fost subliniate printr-un sistem inabil de expunere toate carențele, mergînd, în unele situații, pînă la completa ilizibilitate a lucrărilor prezentate (este cu totul vitregită — și termenul este dintre cei blînzi — « secțiunea » artelor decorative, culminînd cu anti-expunerea celor cîteva tapiserii). Deși cu oarecare dificultate, să încercăm a face abstracție de constrîngerile spațiului, de aceste prime impresii nefavorabile — pe care destui plasticieni vizitatori ai expoziției nu au încercat să le depășească — și să pornim de la alte criterii decît necesitatea aplicării obligatorii a regulilor minime ale exponibilității.
Deci care ar fi, la această manifestare, semnele distinctive ale modului în care tinerii plasticieni participă la profunda reînnoire a culturii vremii noastre? Reflectă expoziția « harta » desfășurării de forțe artistice din întreaga țară? Repartiția cantitativă pe genuri este, în expoziție, consecința directă a unei situații reale sau funcționează încă filtre de alt tip (de pildă tradiționala și căzuta în desuetudine ierarhie a genurilor)? Iată cîteva întrebări pe care le ridică actuala expoziție. Fără îndoială că se face simțită o conștiință a contemporaneității, dar, presupunem, nu cu destulă fermitate, pînă la a se putea vorbi de o concertare, o polarizare, o reorientare a modurilor de gîndire. Absența unei motivații limpezi (dacă excludem regulile « pieței artistice » aceasta avînd într-adevăr motivații clare) — și ne referim la acea fericită suprapunere între datele necesității sociale și cele ale unei necesități interioare — se mai face resimțită și aici. În acest caz, își menține valabilitatea foarte pedagogica distincție (în fapt punere la punct) operată de André Lhote: există artiști care pictează ca să facă tablouri și artiști care pictează ca să învețe să picteze (Se înțelege că nu ne referim aici numai la pictură). Mai constatăm că în destule rînduri semnele tinereții și îndrăznelii creatoare se află în lucrările invitaților la această expoziție și atunci se face simțită, prin contrast, o periculoasă bătrînețe artistică (=precipitare « muzeificatoare », recurs la rețeta verificată) la vîrste tinere. Pentru destui plasticieni tineri, vechea deja meditație a lui Braque « Artistul care nu mai întîlnește (în lucrul său n.n.) rezistența atinge perfecțiunea, dar nu e decît o perfecțiune tehnică », poate deveni grabnic motiv de cădere pe gînduri.
Să mai menționăm că la această anuală invitații organizatorilor sînt: Virgil Almășanu, Traian Brădean, Brăduț Covaliu, Elena Greculesi, Georgeta Năpăruș, Petru Popovici, Mihai Buculei, Alexandru Gheorghiță, Corina Beiu Angheluță, Vasile Kazar, Ileana Micodin, Tiberiu Nicorescu, Elena Haschke Marinescu, Teodora Moisescu Stendl.

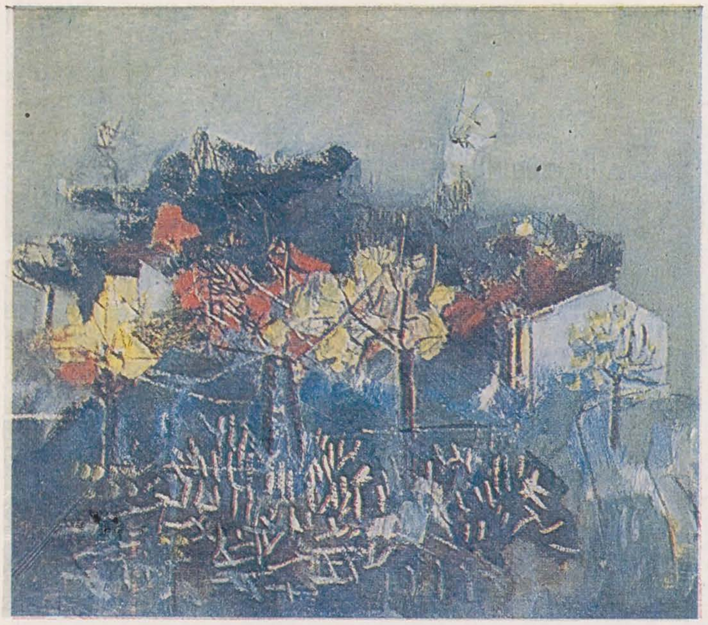


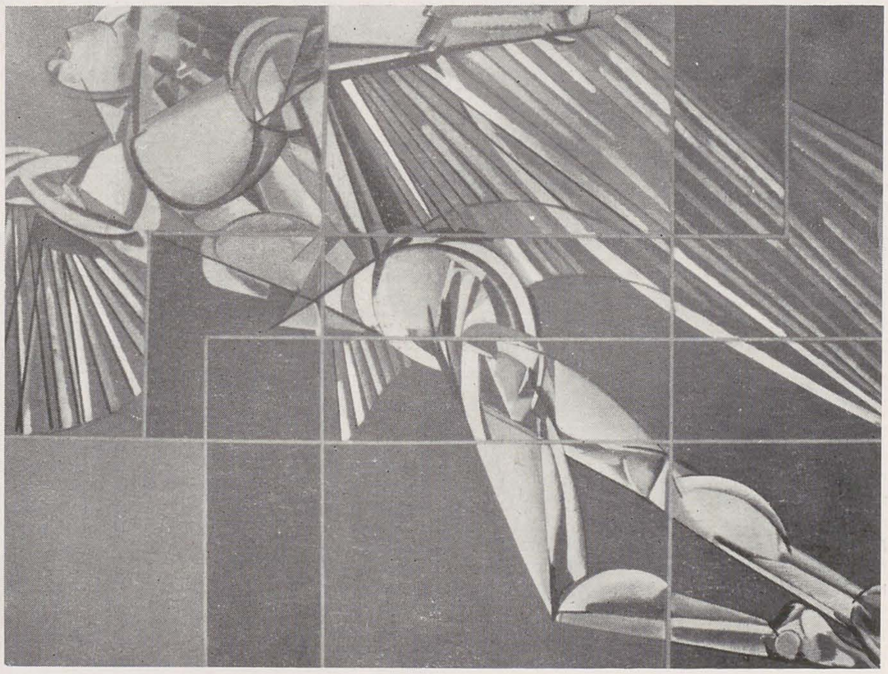


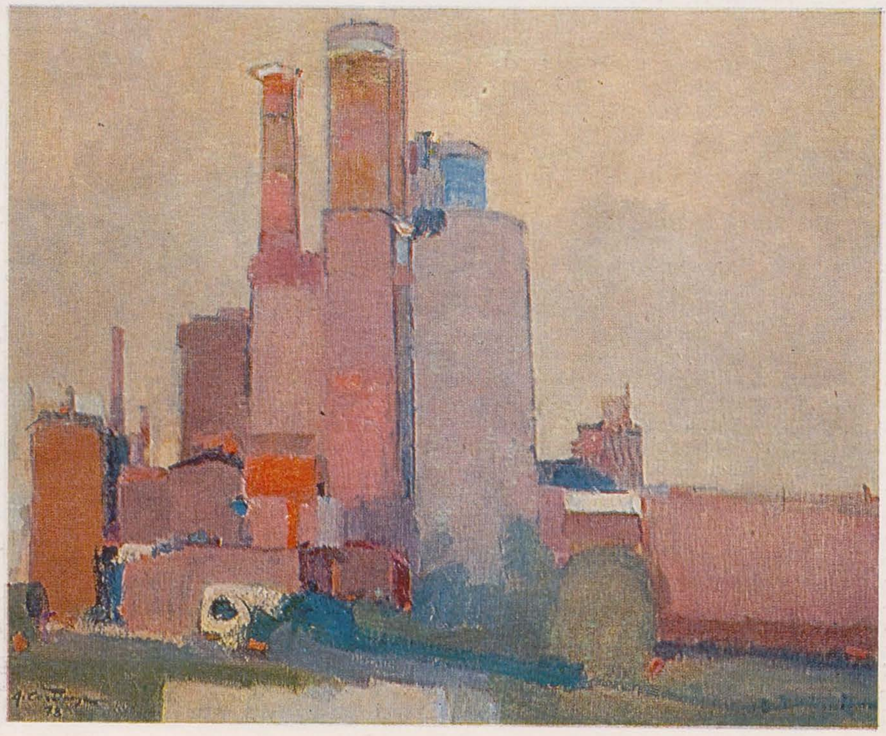
Rămasă chiar la nivelul unei simple « păreri personale » ar fi interesantă o dublă comparație în legătură cu ponderea picturii, sculpturii, graficii, artelor decorative — această ordonare e prin ea însăși un reflex al ierarhiei constituite — între ele, în această expoziție și față de manifestările anterioare. Secțiunea graficii apare ca cea mai omogenă calitativ — altădată pictura — sculptura nu se impune prin noutăți notabile, realmente surpriza este dată de centrul de interes provocat de cîțiva tineri artiști decoratori din Cluj-Napoca: Antik Alexandru, Ioan Sumedea, Szoitsey Gabor, Egei Zu, Arina Ailincăi, Valeriu Semenescu.
Pentru o colectivă de dimensiunile acesteia, s-ar putea cel mult alătura succinte caracterizări doar pentru cîțiva participanți, dar această posibilitate poate intra în ultimă instanță în categoria « afinităților elective », a opțiunilor personale ale autorului textului sau a narcisismului său critic, a ambiției de a găsi formule definitorii.
De aceea este preferabilă abordarea problematică dintr-o perspectivă sociologică, prin transferarea interesului în domeniul difuzării producției artistice.
În condițiile actuale ale culturii de masă, această problemă ține nu atît de raritatea, unicitatea obiectului artistic de « consum » privat, ci de calitatea generală a diferitelor categorii ale producției de artă și de sporita responsabilitate a plasticianului față de aspectul lumii. O lipsă importantă a expoziției este eludarea unor domenii de mare impact social — grafic design-ul (afișul absentează dacă exceptăm banalul afiș al expoziției), industrial design-ul printr-o unică piesă — o machetă prototip de autobuz articulat proiectat de Aszalos Geza — este exilat în catalog printre sculpturi.
La viitoarele expoziții va trebui să se ia în considerare munca a numeroși tineri plasticieni care lucrează în aceste domenii, ei fiind de fapt prima generație de « operatori artistici », de configuratori ai ambianței noastre. Credem că este necesar o reformulare — în consens cu realitățile contemporane — a programului acestei expoziții. Între a spune mereu că tinerețea înseamnă inițiativă, mobilitate creatoare și a face expoziții de tineret după bătrîni cioase tipicuri este o contradicție ce se cere rezolvată cu acel just echilibru cerut încă de Goethe: « vechiul păstrat cu credință, noul primit cu bunăvoință ».

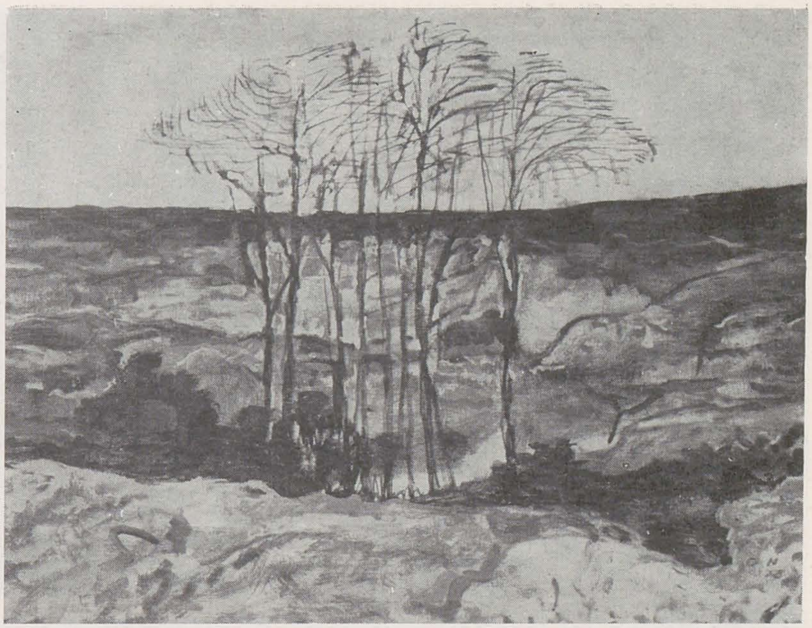
MIHAI DRIȘCU

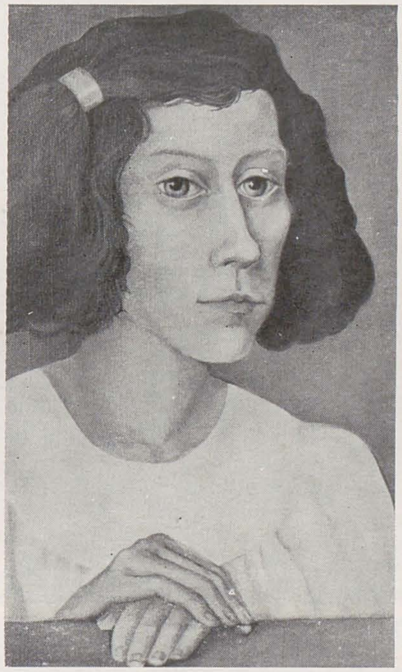
pag. 29
FLORIN MAXA: « August », 1978, ulei; 2. ILEANA SZASZ: Tabăra U.T.C., ulei
pag. 30—31
1. PETRU POPOVICI: Impresie incendiară, ulei; 2. BARTOS JENÖ: Vremea culesului, ulei; 3. GEORGETA NĂPĂRUȘ: Creatori de modele, ulei; 4. CORNELIU BOAMBEȘ: Victorie ulei; 5. AUGUSTIN COSTINESCU: Centrala industrială Brazi, ulei; 6. PAULINA MIHAI: Medgidia, peisaj, ulei; 7. NICOLAE GEORGESCU: Pămînturi, ulei; 8. LIVIU RUSSU: Portretul pictorului Cismaru, ghips patinat; 9. MIHAI BUCULEI: Portret lemn; 10. VIORICA BENȚE: Arhitecta, ulei; 11. CORNEL ANTONESCU: Portret de fată, ulei; 12. DUMITRU CUȘA: Compoziție, piatră; 13. KOCSIS ELÖD: Contemporani, aliaj neferos
pag. 32—33
1. SUZANA FÎNTÎNARU: « Din frumusețile Patriei » I, xilogravură; DOINA ȚĂNDĂU: Fapt divers, acvatinta-acvaforte; 3. SORIN DUMITRESCU: Anatomia unui sentiment, acvaforte; 4. NISTOR COITA: Călăreții, tuș; 5. DECEBAL SCRIBA: Ghem/2Transformări, offset; 6. VALERIU SEMENESCU: Șarja, sticlă; 7. ASZALOS GHEZA: Autobuz articulat, machetă prototip; 8. ZOE VIDA PORUMB: Maramureș, tapiserie; 9. SZORTSEY GABOR: Dialog, porțelan; 10. ANTIK ALEXANDRU: Grup, porțelan; 11. EGEI ZU· Doze pentru miere, porțelan

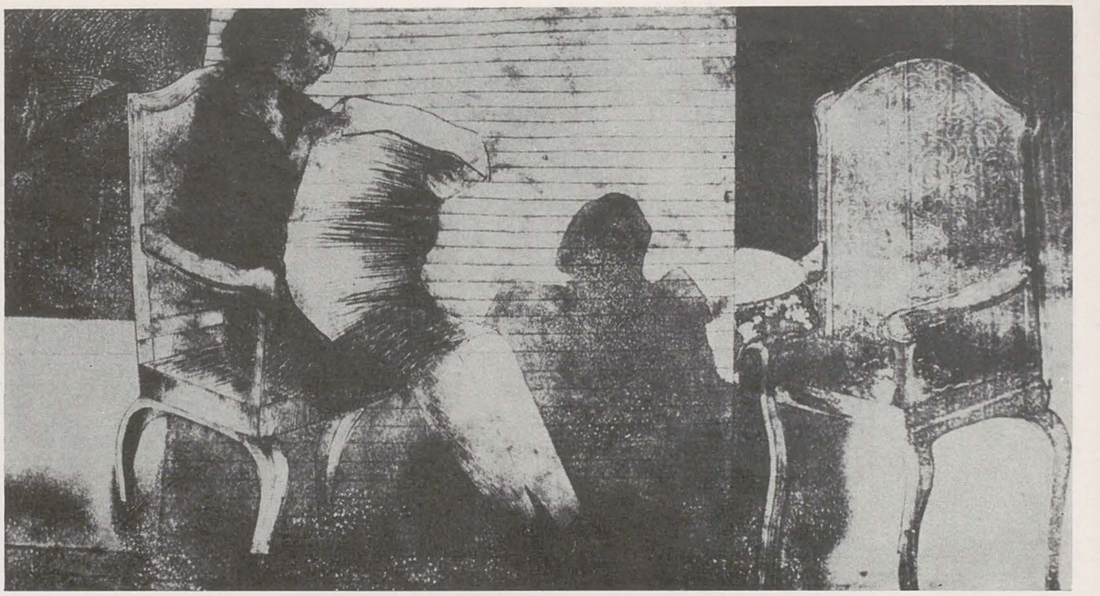


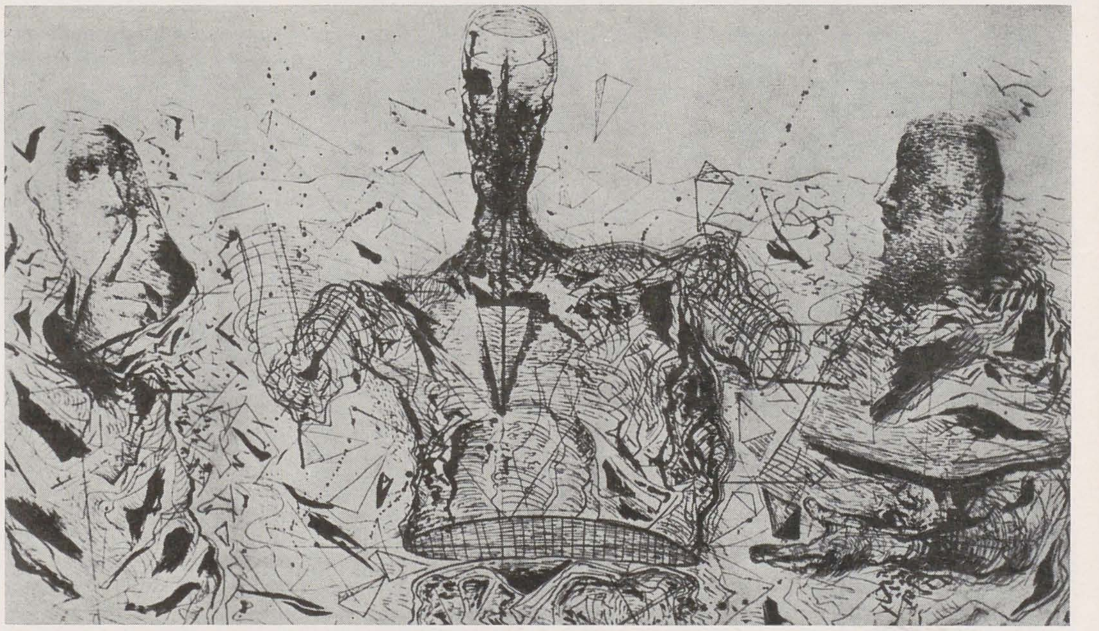


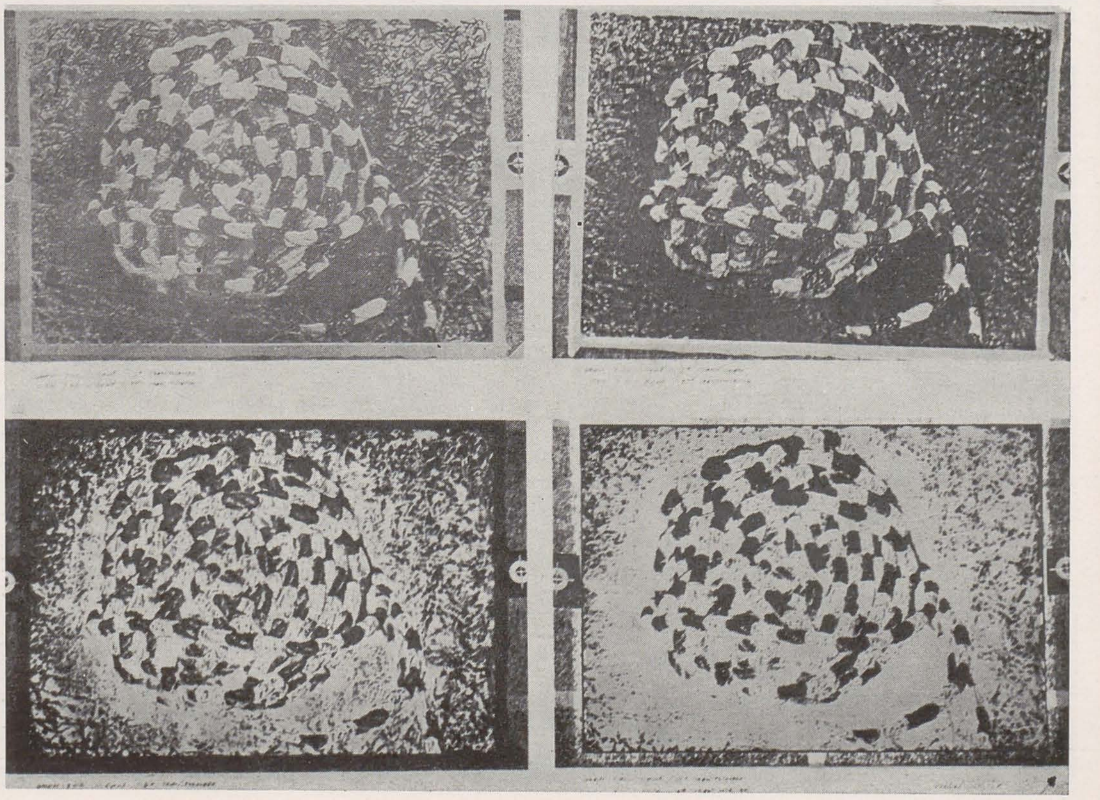


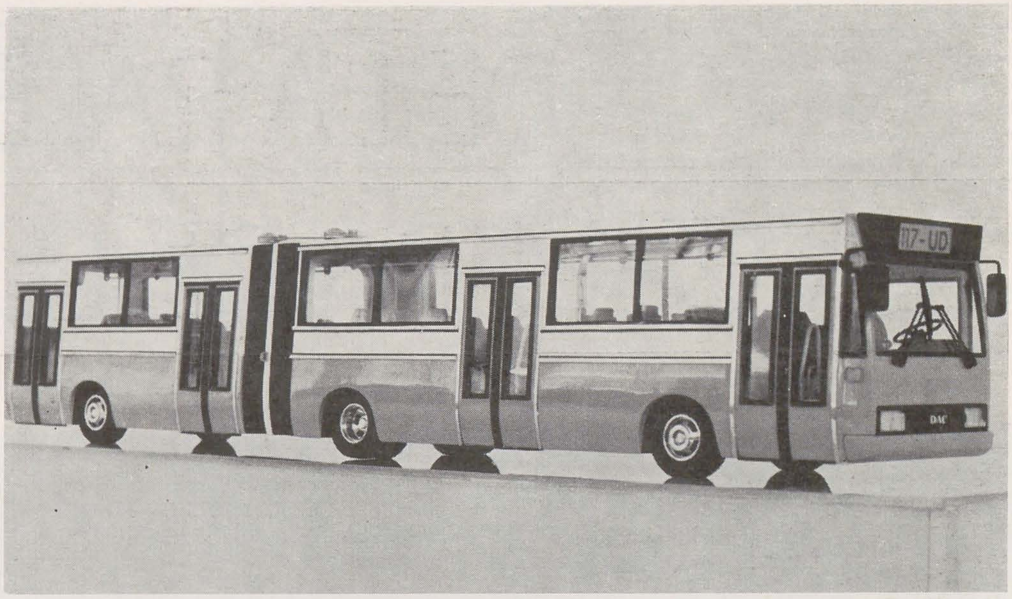


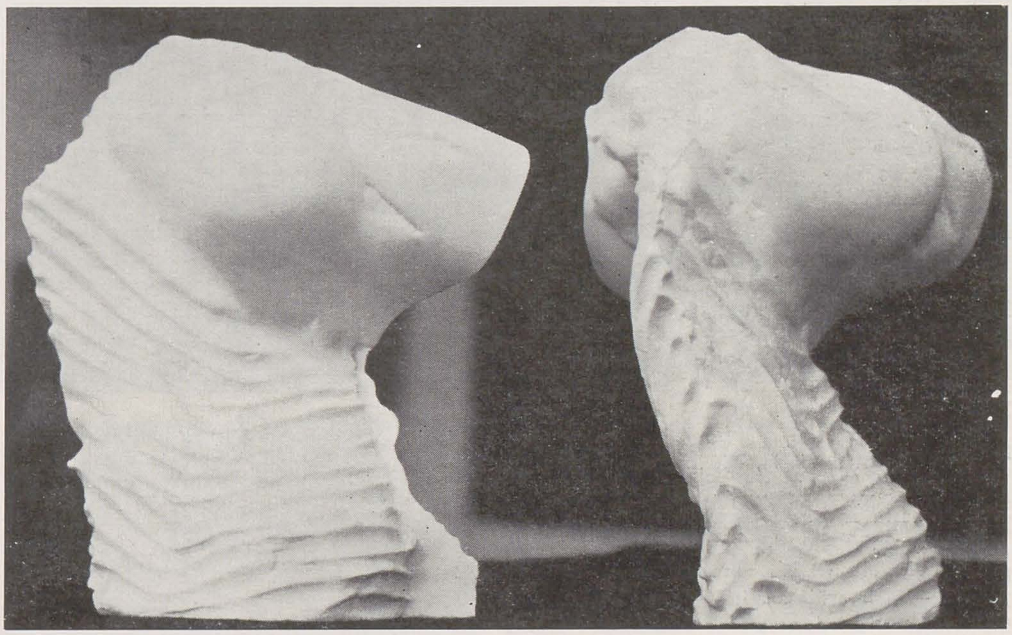




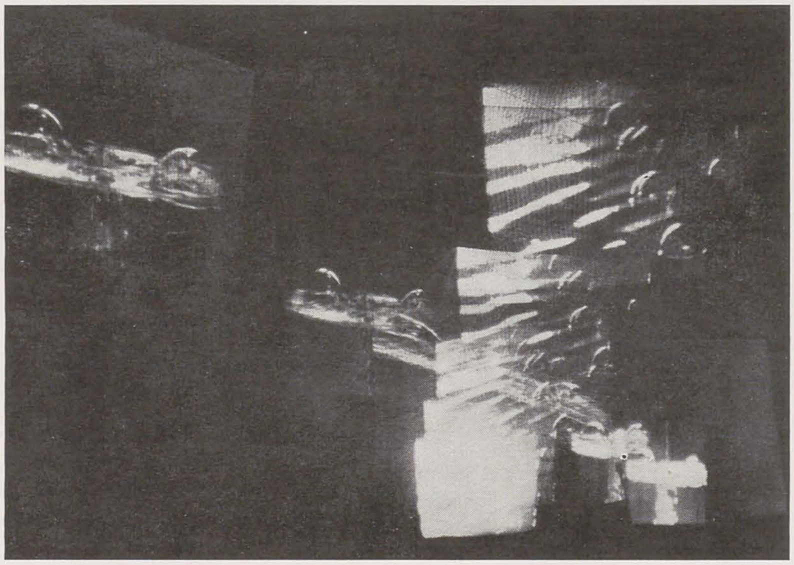





117-UD
DAC



DE LA PALETĂ LA CAMERA DE LUAT VEDERI



Programul expoziției «Studiul» de la Timișoara, a cuprins, între altele, și încercările cinematografice ale cîtorva plasticieni. Pentru unii, împrejurarea aceasta ar putea părea mai dramatică decît este: nu cumva ea adeverește apocalipsa lui Jean Gimpel și a altora? Nu cumva filmul tinde să înlocuiască — în ierarhia artelor — plastica? Nu cumva alunecarea pictorilor spre cinematografie e începutul unei ireversibile abdicări?

Opunînd însă acestor întrebări calmul unei minimale retrospecții istorice, vom dizolva fără efort alura lor spectrală. Filmul și plastica sînt prieteni vechi. «Cinematograful — spunea încă în anii '50 André Bazin — nu vine să ,,slujească'' sau să trădeze pictura, ci să-i adauge un fel de a fi». Reciproca este și ea adevărată: colaborarea — paradigmatică — dintre Dali și Bunuel a însemnat, pentru amîndoi, o egală deschidere spre un alt «fel de a fi». Există apoi și în planul comentariului de artă — nu numai în acela al creației — strînse afinități între cele două domenii. Carlo L. Ragghianti, Rudolf Arnheim și Elie Faure — ca să invocăm doar nume notorii — pot fi cu îndreptățire revendicați de amîndouă părțile. Pentru mulți critici de film — pentru André Bazin însuși, de pildă — istoria artelor constituie un permanent teritoriu de referință și — în sens larg — o splendidă școală a privitorului. Ba, la un moment dat, într-un context în care se vorbea de «cineplastică» (în deceniul al treilea al veacului nostru) sau de «precinema» (în 1960), filmologii de o mai exclusivistă formație au simțit că nu plastica riscă să fie suprimată de film, ci, mai curînd, filmul de plastică. Lucrările sînt, prin urmare, mult mai nuanțate decît le socotește Jean Gimpel (cf. *Despre artă și artiști*, Meridiane, 1973, capitolul XV). Cele două arte vizuale au mult mai multe să-și spună una alteia decît să-și refuze. Și aceasta cu atît mai mult cu cît întîlnirea lor are loc, ca la Timișoara, sub specia «Studiului».

Seria de proiecții în jurul căreia vom face cîteva însemnări a început cu un film de *Kancsura István*, intitulat «Deveniri». Autorul se declară preocupat de «producerea unor microstructuri cromatice» în continuă mișcare. Rezultatul — înregistrat pe peliculă color de-a lungul a patru minute și jumătate — e o agreabilă combinație de op-art și cinetism, orientată către analiza unor fenomene de fizică a luminii. Integrîndu-se unei tradiții care merge de la vitraliul medieval pînă la Vasarely, Kancsura se comportă față de lumină ca un experimentator: el încearcă să o pună în situația de a deveni formă pentru ca, odată «formată», ea să cunoască aventura unor ingenios regizate metamorfoze. Mai mult decît film, încercarea lui Kancsura e însă «pictură în mișcare». Efectul ei e atenuat de o anumită gratuitate. Ne este, oricum, greu să facem o legătură între această încercare și textul publicat de artist în catalogul expoziției «Studiul». Acolo e vorba de «grîul bătut de vînt», de «mii de sunete de orgă», de cerul «la care abia te poți uita», cu alte cuvinte de o emotivitate mai puțin abstractă decît cea care se exprimă în imaginile filmate...

Diametral opus, ca atitudine, lui Kancsura este, în filmul său, *Ciprian Radovan*. El practică «înregistrarea obiectivă imediată» peste care așează «dantela» belle-époque a atmosferei albumelor de familie. Avem, pe scurt, de a face cu o miniaturală cronică sentimentală a cîtorva colțuri de stradă timișorene. Artistul — în căutare de aromă locală — ezită între ironie și înduioșare, între interes strict optic și retorică literară. El devine cu ușurință simpatic prin curajul său de a minulescianiza într-o epocă mai curînd cinică...

Utilizarea limbajului cinematografic e în același timp mai adecvată și mai insolită în cele cinci minute ale filmului semnat de *Geta Brătescu* și *Grigorescu Ion*: un fel de suprarealistă «commedia dell'arte», jucată sub obiectivul quasi-imobil de două mîini. «Ca în fața unui peisaj dificil, cu diverse forme de relief și cu ape, mereu mișcător, desfășurat peste o schelărie articulată, subsol autorilor, astfel m-am aflat — scrie Geta Brătescu — în fața acestor mîini». E o declarație care explică foarte precis *desenele* artistei. Filmul este însă altceva. Camera de luat vederi încurajează o contemplativitate mai indiscretă, mai agresivă decît a ochiului.

O mînă desenată este oricînd interpretabilă geografic. Iar geograficul se situează întotdeauna față de privitor la o convenabilă distanță. Mîna filmată, filmată fără restul trupului, îți e insuportabil de aproape. Geograficul trece în zoologie. Ești confruntat cu un animalic imprevizibil în preajma căruia stăruie neliniștea fragmentului devenit autonom, a părții care se dă drept întreg. Și e miraculoasă transformarea imperceptibilă a unei reci imagini fotografice în titanomahie funambulescă, în «film de groază». Simpla curiozitate dinaintea mîinilor devine, curînd, perplexitate, apoi angoasă și, în sfîrșit, spaimă. E un «crescendo» care îl evocă pe Hitchcock și care nu e posibil decît în limitele tehnicii cinematografice. Căci — e lucru știut — specificul fantasticului cinematografic constă tocmai în instrumentul său prin definiție realist.

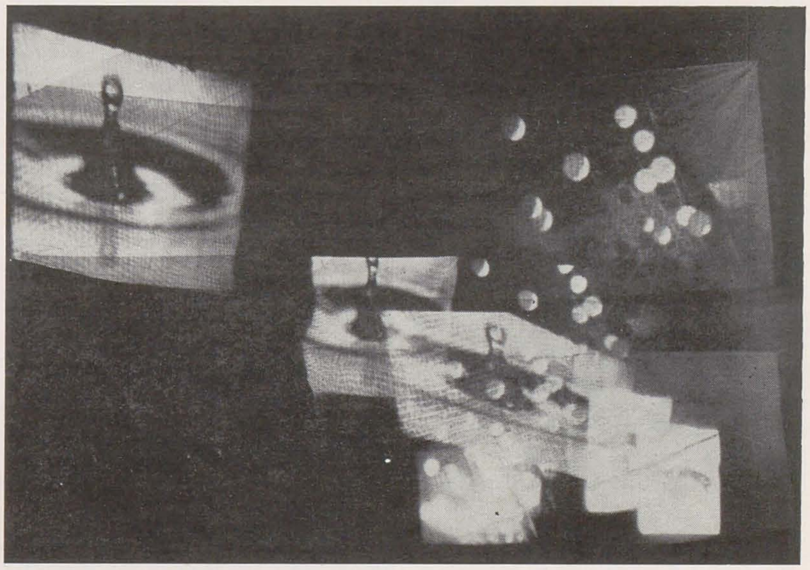
Neputînd evita a se referi la obiecte imediate, fantasticul acesta e de o verosimilitate anume făcută spre a stîrni teroarea. Iar efectul ultim al filmului conceput

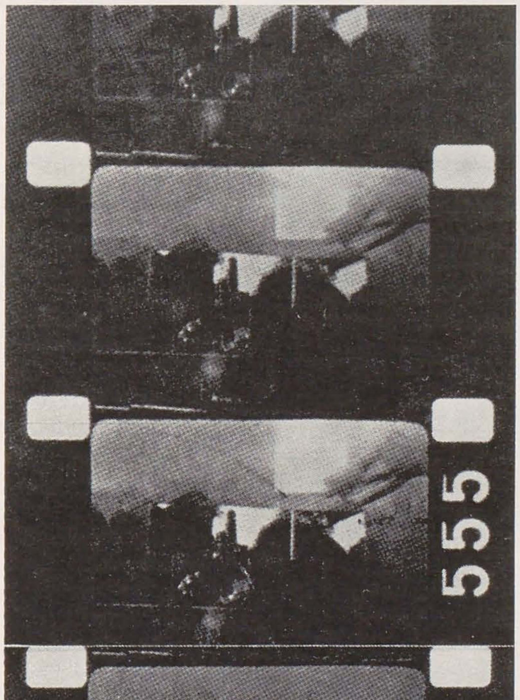
de Geta Brătescu e tocmai o grațioasă, rafinată, și cu atît mai penetrantă teroare. În marginea reușitei sale prinde chip o decisivă regulă: cînd un plastician adevărat face film, el nu-și filmează, pur și simplu, lucrările, ci încearcă să le dezvolte, să le ofere acel « alt fel de a fi » invocat de Bazin.

Cu totul ieșită din comun ni s-a părut — între încercările cinematografice pe care le comentăm — aceea a grupului Flondor-Bertalan-Tulcan. E vorba de aproape patruzeci de minute de proiecție, în care imaginile color alternează cu cele alb-negru pe o suită de ecrane transparente, în așa fel montate încît să oblige publicul la o continuă mișcare împrejurul lor. Întregul spațiu dedicat proiecției devine — cu privitori cu tot — un spectacol coerent, o baie de stimuli vizuali și auditivi, magistral orchestrați întru obținerea unei subtile *totalități crtistice*. Spectacolul acesta, neobișnuit de absorbant, e, nu întîmplător, foarte greu de comentat. Autorii au știut să aleagă cu atîta temeinicie codul optim al ideii lor, încît ea se lasă cu greu recodificată. Întregul fenomen are, de aceea, iradierea unui « numinosum » copleșitor și inexprimabil, pe care simpla inventariere a temelor lui fundamentale îl sărăcește mai mult decît îl sugerează. Sîntem invitați la un amplu asalt asupra vizibilului: contemplăm rînd pe rînd, sau simultan, zboruri de păsări, căderi de ape, jocuri de copii, întîmplări și peisaje, vorbe și muzică, întrebări și tăceri, nori, arbori, frunze, baloane, mingi, obiecte artificiale așezate în imediatul naturii, rostogoliri, curgeri și fierberi, plutiri, saltul limpid al bulelor de aer în lichide, legănări, iureșuri, somnolențe, revelații, platitudini, uimiri, metamorfoze, desprinderi, miracole, contopiri, asemănări și contraste, legi și nuanțe, limite, presentimente, nehotărîri și vise. Totul se întrepătrunde intim cu totul printr-o complexă *logică a analogiilor*, a cărei dimensiune lirică decurge din tocmai secreta ei rigoare. Asaltul asupra vizibilului sfîrșește cu o convingătoare *suspendare a ideii de « hazard »*. Trăim într-un univers al continuității, nu al rupturii, într-un univers în care deosebirile sînt exterioare în vreme ce asemănările sînt adînci; un univers, așadar, pe care nu-l pot înțelege decît simțurile dublate de imaginație, de larg suflu asociativ. « Lumea formelor — spune unul din cei trei autori, Doru Tulcan — nu este întîmplătoare: în această lume fiecare materie își are destinația sa formală, precum și fiecare formă își are destinația sa materială ».
Privirii i se cere deci să fie mereu prospectivă, să considere totul teleologic. Ea caută *destinația* lucrurilor, înscrisă în « structura lor interioară ». Ea vrea să-și asume realul ca pe propriul ei destin; ca pe un mister, așadar, în care ceea ce e « dincoace » de subiect se dovedește a fi totuna cu ceea ce e « dincolo » de el. O mențiune specială merită nobilul comentariu muzical, pe care grupul celor trei îl datorează lui Adrian Ilica. Fără acest comentariu, filmul lor, atît de prețios în sine, n-ar fi avut, poate, densa conotație rituală care îl distinge între tot ce am văzut pînă acum la noi, în acest gen.
Într-o a doua etapă a « festivalului » timișorean (cam la o lună după vernisajul expoziției « Studiul ») repertoriul filmelor realizate de plasticieni a fost completat cu încă două scurt-metraje de Wanda Mihuleac. Primul din ele e un inteligent joc hermeneutic de tipul aceluia practicat de Michel Foucault la începutul cărții sale « Les mots et les choses », în jurul « Meninelor » lui Velasquez. Vedem un peisaj. Apoi, treptat, între peisajul văzut și personajul care îl filmează se strecoară o oglindă. Obiectului contemplat i se substituie astfel, pînă la urmă, imaginea subiectului contemplator. Spectatorul devine spectacol, iar noi, cei din sală, ne raportăm la acest echivoc ca niște spectatori secunzi, cu statut ezitant: căci în momentul în care oglinda răsfrînge pe ecran imaginea aparatului de filmat încetăm, la rîndul nostru, a mai fi « văzători », pentru a trece în postura « văzuților »... Mai solicitant deși, tocmai de aceea, mai greu de digerat, este al doilea film al Wandei Mihuleac. O tînără femeie traversează, în fugă, matca secetoasă a unui rîu. Ajunsă lîngă un braț de apă mai consistent, ea îngenunchează și stă. Din această clipă, vreme de șase minute, pe ecran nu se mai petrece nimic. Sîntem mai întîi curioși, apoi nerăbdători, apoi contrariați, apoi plictisiți, apoi exasperați și, în cele din urmă — ajutați și de muzica lui Octav Nemescu — sîntem cuceriți de sublima *încăpățînare de a privi* a autoarei. Încăpățînarea aceasta are, în definitiv, aspectul unui adevărat exercițiu spiritual. E, într-un ev galopant, o invitație la răbdare. Și, într-un ev arogant, o invitație la pietate față de tot ce ni se arată, oricît de nesemnificativ în aparență. Filmul devine, prin aceasta, un manifest cît se poate de generos. El ne cere să învățăm iarăși să iubim universul vizibil în chip dezinteresat. « Dezinteresat » adică fără implicații pragmatice, dar, deopotrivă, fără crispare speculativă și fără prea multă « voință de stil ». Totul e să reușim să ne uităm la ceva, la orice, șase minute pe zi, fără întrerupere. Șase minute — o demonstrează filmul Wandei Mihuleac — înseamnă o eternitate. Șase minute de privire treazǎ pot compensa decenii întregi de privire abulică, de viață anonimă, de pripă animală. Nu întîmplător, acest mesaj al Wandei Mihuleac poate da continuitate interioară întregii serii de proiecții de care vorbim. Căci, privită global, seria aceasta, e o încercare, în același timp jovială și gravă, de a redescoperi lumea, de a dilata maximal clipa aleasă, pînă dincolo de urgențele vremilor și de a salva cotidianul de platitudine, demonstrînd că platitudinea, dacă este, nu e niciodată în afara noastră, ci numai în noi, în inerțiile sufletului nostru, cu care artele se războiesc dintotdeauna și astăzi mai vehement parcă decît oricînd.

ANDREI PLEȘU

1,2,3. FLONDOR-BERTALAN-TULCAN: Multivision 1 (13 min), film DS-8; 4, 5. WANDA MIHULEAC: Reconstrucție în peisaj (7 min), film color





LEXICON

Ne-am propus să alcătuim un mic glosar de termeni uzuali din domeniul istoriei și criticii de artă, care, în ultimul deceniu în special, au suferit mutații mai mult sau mai puțin importante, în înțelesul, extinderea și sfera lor de acțiune. Rezultatele noi ale cercetării de specialitate ca și cele din disciplinele conexe — științe sociale, filozofice; peisajul creației artistice contemporane cu tendințele care își fac astăzi loc, contrazicînd, uneori în mare măsură, previziunile inițiatorilor mișcării artistice moderne, fac indispensabilă o reexaminare, și chiar o revizuire a unora din termenii denumind stiluri, atribute și procedee, atitudini afective, realități conceptuale etc. Folosirea în publicistică sau discuțiile de toate zilele a cîtorva termeni care revin frecvent, în sensuri îngustate sau anchilozate de neadaptare la realitățile culturale și spirituale de astăzi, îngreuiază însăși înțelegerea acestor realități și înscrierea lor în suita veritabilă, limpezită de trecerea timpului, a faptelor de istorie artistică.

Vom reține de aceea, în propunerile noastre de redefinire, tocmai punctele sensibile în care s-au operat sau sînt în curs de a se opera mutațiile cele mai semnificative.

Începem cu « avangarda », nu fiindcă termenul ar avea și astăzi rolul dinamizator și atmosfera de fascinație pe care le-a avut cîndva, ci fiindcă este un termen-sinteză, și tocmai de aceea mai puternic atins de riscurile rămînerilor în urma istoriei.

AVANGARDĂ Ca și mișcările artistice ale secolului XX, de care este prin definiție și destin legată, ideea de avangardă asistă astăzi la mutații ale propriului ei înțeles, periclitat — dacă s-ar menține în limitele momentului de geneză al termenului — de treptată anchilozare, și, ca atare, de autocontradicții. Aproape trei sferturi de veac de existență, aproape o jumătate de veac de circulație, un sfert de veac de reexaminări operate prin intermediul a numeroase și complexe expoziții consacrate artei din prima jumătate a secolului XX, ca și prin cercetări și publicații privitoare la aceeași perioadă, realizate prin optica unei priviri înapoi îndeajuns de îndepărtată, au scos încetul cu încetul avangarda din spațiul prea îngust în care își exercita prestigiul și fascinația terminologică. S-a mai adăugat la acele împrejurări care-și desfășoară în continuare acțiunea de eroziune faptul că orice avangardă, postulîndu-se ca o situație de premergere, neputînd deci exista decît dacă alte situații o duc mai departe și o confirmă, avangarda deceniilor 10 și 20, împreună cu descendenții ei, se vede astăzi confruntată cu realități și nevoi artistice izvorîte din realități sociale și psihologice atît de neprevăzute pentru generațiile de atunci, încît întreaga dialectică a avangardei secolului XX se cere reevaluată pentru a se putea păstra din ea elementele cu adevărat viabile.

Într-adevăr, dacă reluăm manifestele, programele, scrierile artiștilor reprezentativi pentru marile curente revoluționare ale secolului și confruntăm acele scrieri cu operele epocii, constatăm că latura zgomotoasă a avangardei futuriste și dadaiste, ca și latura spectaculoasă a avangardei constructiviste, au reușit în ochii unor comentatori din imediată contemporaneitate a fenomenelor să acopere adevărul că multe din ideile inovatoare aflate în aceste zone ale avangardei își făcuseră apariția încă mai înainte în Art Nouveau, în expresionism, parțial și în cubism. Au reușit să acopere și prezența unor factori comuni de esență conceptuală, dar și de esență activă în toate curentele inovatoare, factori care au polarizat toate energiile avangardiste cu forța de supraviețuire. Aceste energii nu au fost exclusiv și nici măcar predominant concentrate pe inovarea mijloacelor de limbaj, așa cum s-a afirmat adesea, deformîndu-se adevăratele sensuri și contribuții ale avangardei. S-a uitat că inovările iconografice au avut un rol tot atît de important, decisiv chiar, dacă n-ar fi decît să ne gîndim de exemplu la intrarea programatică și voit simbolică în repertoriul de motive al motivului orașului-metropolă, al mulțimilor, al mașinii moderne, al vitezei, al tehnicii, ca experiența de viață. În pictura expresionistă, futuristă, rayonnistă și simultaneistă, în sculptura și arta concretă, de spirit constructivist, cu forme figurative sau simbolice, aceste motive pătrund cu sonoritatea unor momente revoluționare, impunînd noi mijloace de limbaj, exprimînd direct sau indirect, uneori mimetic, alteori simbolic, realitățile epocii și instituind noi demersuri, noi metodologii ale exprimării. Alteori motivele iconografice, fără a fi noi, dobîndesc semnificații noi, se constituie în sisteme metaforice izvorîte din realități politice, sociale, științifice, biologice, care au declanșat, așa cum a făcut-o suprarealismul și neoobiectivitatea, existența unei populații imagistice de o extraordinară prolificitate, care nu a încetat nici astăzi, implicînd diversele forme ale realismului și romantismului în evoluția avangărzii. Acest lucru l-a putut demonstra convingător ampla expoziție de artă europeană a anilor 20 din Berlinul de vest în 1977 și, în interesante ipostaze, expoziția « Romantism și romanticitate în arta poloneză a secolelor 19 și 20 » de la Paris și Varșovia din 1975—1976 sau expoziția « Artă și revoluție » de la Köln și Frankfurt pe Main și Londra din 1974.

Orice confruntare cu o realitate nouă poate provoca fenomene de avangardă artistică, adică noi moduri-șoc de a exprima legătura dintre artă și viață, noi moduri de a problematiza realul. Alături de inovația iconografică, o avangardă artistică se definește și printr-o concepție nouă asupra rolului operei de artă și artistului în societate. Atunci cînd o mutație accentuată intervine în această problemă, impulsurile avangardiste încep să acționeze. Întreaga arie a arhitecturii funcționale, a constructivismului rusesc a De Stijl-ului și Bauhaus-ului poartă însemnele avangărzii, concentrate fiind de problema misionarismului artistic, preluat de altfel de la expresioniști, dar purificat de elementele patetic-subiective, fapt pe care Malevici l-a surprins cu multă perspicacitate atunci cînd făcea o distincție între avangarda obiectivității reci și avangarda subiectivității emoționale. Cît de activi au fost acei factori comuni care au traversat, ca o diagonală de foc, avangarda în toate modalitățile ei de expresie, mai violente sau mai calme, după împrejurările specifice culturii în care s-au afirmat; cît de multivalentă a fost deci avangarda începutului de secol de la care se revendică — și pe bună dreptate — cea mai mare parte a artiștilor contemporani — ne-o arată pluriapartenența unor artiști de vază — Paul Klee, Picasso, Max Ernst, Oskar Schlemmer, Kandinsky, Mattis Teutsch, Corneliu Mihăilescu, Derain, Delaunay, Hans Richter, Rojdenko, Otto Dix, Georg Grosz, Van de Velde, Boccioni etc., care pot, cu egală îndreptățire, să fie legați — unii de suprarealism și dadaism și expresionism, alții de expresionism și postimpresionism, alții de dadaism și constructivism, alții de expresionism și constructivism, într-un adevărat cadril al programelor, nu numai estetice. Cu spiritul de sinteză propriu arhitectului, Mies van der Rohe formula în 1930 o laconică recapitulare a sarcinilor avangardei: « Avem de creat noi valori, de prezentat țeluri ultime, spre a dobîndi noi criterii. Căci sensul și dreptul oricărei epoci, deci și al celei noi, stă în primul rînd în faptul de a oferi spiritului premisele unei existențe veritabile ». Această viziune grandioasă a avangardei ca demers al restabilirii artistului în funcții social-filosofice decisive o întîlnim, între mulți alții, la Theo van Doesburg, care ne vorbește despre « secolul neoplasticismului, revelație a unității natură — spirit » și prezice că « arta generației viitoare va fi expresia colectivă, prin organizare și disciplină, a mijloacelor plastice, spre o unitate reală ». Aceste gînduri, care înlătură definitiv falsa idee că avangarda coincide cu agitația anarhică, au fost publicate și într-una din revistele avangărzii românești, în Contimporanul (nr. 2/1923); Hans Richter, la rîndul lui se referea la sarcina « de a deștepta conștiința unității tuturor funcțiilor vieții ». În avangarda românească lucrurile nu stau altfel. Energia inovatoare, cu caracter de impuls, care definește avangarda, nu poate fi strict totalizată de grupările sau publicațiile care s-au autodenumit sau au fost caracterizate de critică ca fiind de avangardă — în special de critica ulterioară fenomenului. Această mișcare cunoscută sub numele de avangardă (care a avut meritul de a face cunoscute unele demersuri artistice din occidentul și centrul Europei și de a stabili contacte cu ele), s-a oprit, de altfel pentru

foarte scurtă vreme, numai la aceleaşi aspecte zgomotoase sau spectaculoase care, şi la locul lor de origine, au monopolizat atenţia. În realitate conceptele, motivele iconografice, modurile de a înţelege şi problematiza realul, conştiinţa misiunii artistului, caracteristice universului culturii moderne, în toate punctele ei înaintate, s-au manifestat în cultura românească în general sub forme originale şi înnoitoare, şi fără ca ele să fi aparţinut declarativ mişcării de avangardă. Chiar unele din motivele iconografice la care ne-am referit, de pildă motivul oraşului, poate fi găsit în preocupările teoretice ale lui Tonitza, în cunoscuta formulare privitoare la « orăşenismul » artei viitorului ; unele interpretări simbolice ale figurii umane folosite de avangarda neoobiectivităţii, există la Sabin Popp, după cum unele motive ale expresionismului, reluate de dadaism şi suprarealism, apar la Tonitza, la Vasile Popescu, la Iser. Multe din aspectele artei militante de stînga cuprind elemente de avangardă. Sînt însă inovaţii care se petrec în spaţiul tabloului de şevalet şi în spaţiul unei culturi a cărei capacitate selectivă este deosebit de puternică. Acelaşi lucru se poate spune despre ideea artistului misionar. În arta românească această idee este veche şi permanentă. Cel mai interesant lucru este însă că, în formele ei moderne şi prin reprezentanţii ei cei mai străluciţi, de exemplu prin Brâncuşi, ideea se proiectează în egală măsură spre trecut şi spre viitor, dobîndind totodată o elevată coloratură morală. Factorul « tradiţie », care pare a fi contradictoriu cu cel de avangardă, dar în fapt nu lipseşte din programele avangărzii, ci este doar supus unor reevaluări, de altfel depăşite în excesele lor (este de exemplu cazul agresiunii futuriste împotriva ideii de muzeu), are şi în cultura românească modernă un rol hotărîtor. S-ar putea chiar spune că prin Brâncuşi şi Blaga, prin Victor Brauner şi Ţuculescu, prin Margareta Sterian şi Corneliu Mihăilescu, avangarda românească din prima jumătate a secolului a înscris pagini memorabile în problema legăturii dintre elementul tradiţional al formelor străvechi de creaţie şi experienţa artistică modernă, deschizînd astfel drum de acţiune unor valori şi raporturi care astăzi tind, din motive complexe, să ocupe un loc tot mai mare în problematica estetică şi de viaţă a omenirii. De aceea avangarda românească, la fel ca şi avangarda europeană a începutului de secol, din care face firesc parte, este un demers, şi nu numai un capitol ; un efort colectiv, complicat şi original, şi nu numai o explozie pe arie restrînsă ; un bagaj de concepte şi acţiuni şi nu numai — uneori — grupaj de proclamaţii şi frondă gratuită. AMELIA PAVEL

CONFRUNTĂRI INTERNAŢIONALE

Sao-Paulo

Muzeul de artă din Sao Paulo a prezentat în decembrie trecut o expoziţie cu lucrări de Silvia Ghenea. Artista a expus tapiserii, pictură în ulei şi acuarelă.

Köln

Galerie Dansk Design a prezentat (octombrie — noiembrie 1977) o expoziţie de grup de tapiserie contemporană românească. Au expus Elena Haschke Marinescu (8 lucrări), Theodora Moisescu Stendl (10 lucrări), Rodica Roman (5 lucrări). Colecţia a cuprins în general piese de dimensiuni reduse, destinate căminului modern.

Coburg

La *Kunstsammlungen der Weste Coburg* a avut loc în perioada iulie—octombrie 1977 ediţia anuală a expoziţiei *Coburger Glasspreis*, la care au participat artişti din 18 ţări. Din ţara noastră au expus Dan Băncilă, Maricel Brici, Dionisie Popa, Dan Popovici, Adolf Sura.

Roma Modena

Accademia di Romania din Roma a prezentat, în cadrul programului expoziţional al bibliotecii, în perioada octombrie—noiembrie

1977, o serie de 18 picturi şi zece serigrafii acuarelate de Elena Uţă-Chelaru.
Artista a deschis, de asemenea, o expoziţie personală — cu 14 picturi în ulei, 20 acrilice şi 10 serigrafii acuarelate — prezentată de *Galleria Farini 23* din Modena, la *Sala dell Antica Società per le Arti*, în ianuarie curent (în il.: *Insula Capri*).

Oslo, Molde Voss, Ulvik

Răspunzînd invitaţiei lansate de *Oslo Kunstforening* (Asociaţia de artă din Oslo), pictorul Zamfir Dumitrescu a prezentat, în sălile

asociaţiei, o expoziţie de pictură şi gravură (35 picturi şi 12 litografii) din ciclurile « Lume romantică » şi « Obiecte de atelier ». Deschisă între 8 şi 25 iunie a.c., expoziţia, primită cu interes de către public şi presa de specialitate, a fost favorabil comentată în publicaţiile *Romsdals Budstikke*, *Hordaland*, *Romsdal Folkeblad*, *Arbeiderbladet*, *Dagbladet*, *Morgenbladet*. În continuare, expoziţia a fost prezentată în localităţile Molde (*Molde Kunstforening*, iulie-august), Voss (*Voss Kunstlag*, august) şi Ulvik (*Ulvik Opplysingsrad*, august).

Bjalowieja Torun

În cadrul convenţiei de colaborare dintre uniunile artiştilor plastici din ţara noastră şi din Polonia, pictorul Alexandru Chira a participat la *Simpozionul internaţional de pictură* de la Bjalowieja. Simpozionul a avut loc între 17 februarie şi 17 martie a.c. Tot în Polonia au avut loc, între 26 iunie şi 17 iulie, lucrările *Taberei internaţionale de pictură* de la Torun, unde, răspunzînd invitaţiei organizatorilor, a participat din ţara noastră pictorul Vitalie Nereuţă.

Vilnius

La ediţia 78 a tradiţionalei întîlniri prilejuită de *Simpozionul de pictură* de la Vilnius, ţara noastră a fost reprezentată de pictorul Constantin Berdilă. Simpozionul a avut loc între 9 iunie şi 9 iulie a.c.

Antalya

În cursul verii a avut loc în Turcia *Festivalul artelor de la Antalya* — care a prilejuit întîlnirea unui număr mare de creatori, artişti şi critici de artă din diferite ţări, din domeniul artelor plastice, teatrului, filmului etc. În cadrul festivalului a fost organizat, între 19 iunie şi 10 iulie, un *Simpozion internaţional de arte plastice* (pictură, sculptură, grafică) la care au participat mai ales artişti din sud-estul Europei. Arta românească a fost reprezentată de pictorul Decebal Niţulescu şi sculptorul Nicăpetre, care au prezentat la expoziţia festivalului lucrările executate în timpul simpozionului.

Burgas

La ediţia 78 a *Simpozionului de sculptură* de la Burgas, care a avut loc între 4 iulie şi 31 august, arta noastră a fost reprezentată de sculptorul bucureştean Anton Eberwein.

Lindabrunn

Sculptoriţa Elena Hariga a participat la recenta ediţie a *Simpozionului de sculptură* de la Lindabrunn (Austria), care a avut loc în luna august.

Revista revistelor

Projekt nr. 3/1978; L'oeil nr. 272/1978

Revistele de artă, cele mai prestigioase, își urmează constant profilul tradițional, cu un accent deosebit pe excelența tipografică. În fond e firesc, o revistă de artă nu e un catalizator al artei, ci reflexul ei, și cu cît acest reflex e mai bine captat, cu atît interesul cititorului e mai acut.

Iată de pildă, Projekt-ul polonez, revistă foarte serioasă, cu aria ei de cuprindere atît de vastă — să nu uităm că fiecare număr prezintă cel puțin un artist important din țările socialiste prietene, și deseori dă rapoarte fidele asupra situației artistice din celelalte zone ale lumii. Într-un fel, Projekt-ul, ca tipologie jurnalistică, e mai interesant, mai viu decît L'œil (a cărei recenzie o vom alătura puțin mai încolo) și iată de ce: Projekt-ul, eliberat prin definiție de presiunea comercială, își permite să facă, în aprecierea sa critică, abstracție de ceea ce această presiune încearcă pe cele mai diferite căi, adică să acrediteze o anumită idee de artă, să o acrediteze și să o impună, — revista poloneză căutînd mai degrabă să sublinieze necesitatea naturală a unui fenomen artistic. Revista poate să consacre pagini întregi unei arte populare mai puțin cunoscute, cum e arta gravurilor din Dong-Ho (R. D. Vietnam). «L'oeil» în schimb, chiar cînd va acorda și ea spațiu unor arii geografice mai puțin prezente, nu pierde prilejul să privească arta ca o evaluare (și mai ales reevaluare) comercială. E adevărat, «L'œil» privește mai mult spre trecutul confirmat artistic.

Dar să prezentăm totuși (scopul de fapt al acestor rînduri) cele două reviste. Projekt-ul se deschide cu un articol semnat de Jan Lenica (nume îndeajuns de cunoscut pentru a nu mai fi prezentat) cu titlul aparent ciudat, «Turnul Babel de hîrtie» și consacrat Bienalei afișului, ediția a 8-a. Text cu atît mai prețios, cu cît autorul, care a avut un rol hotărîtor în școala poloneză a afișului, este membru în juriul acestei ediții.

Lenica se întreabă, după o muncă epuizantă de cîteva zile în juriu, cînd ochiul obosit nu mai poate da un just răspuns întrebării pe care o solicită fiecare operă, dacă, la urma urmelor, nu asistăm (și această ediție ar fi un argument) cel puțin la o stagnare a căutării artistice în domeniu.

Îl vom cita: «Combinațiile de semne și simboluri uzate, care altă dată semnificau, dar acum trec prin fața ochilor noștri fără să provoace nici o reacție. E greu să creezi semne. Și nu e mai puțin greu să creezi combinații noi cu semnele existente. Iată motivul pentru care afișe de acest gen sînt din ce în ce mai rare. Tinerii mai ales, și-au orientat interesul către orizonturi diferite. Aceasta de fapt corespunde evoluției însăși a afișului care încetează de a mai fi utilitar, devenind expresia liberă a personalității autorului. Utilizînd semnul-simbol, afișul devine impersonal, sau cel puțin implică din partea autorului o asemenea atitudine. În fața noastră se ridică astfel un veritabil turn Babel de hîrtie. O piramidă de concepții, o feerie de abilități vizuale neașteptate, o etalare de virtuozități formale. Operația jurizării devine din ce în ce mai obositoare, mai fastidioasă, fiind greu să discerni vocea autentică, originală».

Un alt raport, asupra altui eveniment artistic de amploare, de data aceasta Bienala internațională de Arte grafică de la Cracovia, îl constituie articolul lui Wieslawa Wierzchowska «Lumea obișnuită». Un dubiu esențial o face pe autoare să declare: «De cîțiva ani există impresia că motivul esențial care decide crearea și dezvoltarea acestor mari înfruntări internaționale — nevoia unui schimb de experiențe și confruntări creatoare— a încetat să joace un rol important în organizarea lor. Se pare că voința de a promova propriile idei artistice, de a cîștiga adepți și de a influența noile căutări, a fost înlocuită de simpla dorință de a exhiba propria personalitate creatoare». Și autoarea exemplifică prin scopul recentei Bienale de la Lubljana, unde prezența exclusivă a marilor maeștri ai artelor grafice contemporane, dădeau întregului mai degrabă un aer muzeal decît unul de laborator. Dar ar putea fi o alternativă — constată autoarea. Renunțînd la invitațiile adresate marilor personalități, organizatorii de la Cracovia s-au trezit cu o expunere de un nivel mediu, în care prevala epigonismul. În ciuda unei concluzii pesimiste, în ce privește situația actuală a artelor grafice — autoarea crede a descoperi în lucrările expuse o tendință de apropiere către universul omului mediu și o apropiere nouă de natură. «De puțin timp se observă în artele plastice o creștere a interesului pentru omul simplu, nu pentru silueta sa redusă la semn, torturată prin deformări sau fracționată de o manieră metaforică, nu pentru reprezentarea sa sublimă — ci pentru imaginea omului de mijloc în anturajul său normal. Acompaniat de tendința care se străduie să-i înnobileze reveriile, nostalgiile și miturile: fotografiile vedetelor, imagini ale Disneyland-ului, benzile desenate . . . Acest singular «mic realism» pare la rîndul său să revendice demnitatea imaginii omului și a vieții sale cotidiene. El prezintă omul, plecînd de la o atitudine sentimentală, cînd ironică, cînd, în fine, plină de o emoție intimă, dar cel mai adesea el o face cu o obiectivitate rezonabilă, ceea ce o înrudește cu documentul».

Arta poloneză este reprezentată în aceste pagini prin sculptura Magdalenei Wiecek și grafica utilitară a lui Hubert Hilscher, despre care aflăm că este designerul revistei (un argument care scutește, pentru cei care cunosc Projekt-ul — de prezentare). Cum Projekt-ul privește artele la modul firesc, modern, ca expresie a întregului fenomen vizual — un loc aparte îl ocupă sectorul dedicat artelor scenice, aici, în acest număr, particularizat, printr-o prezentare a aspectului vizual al spectacolului.

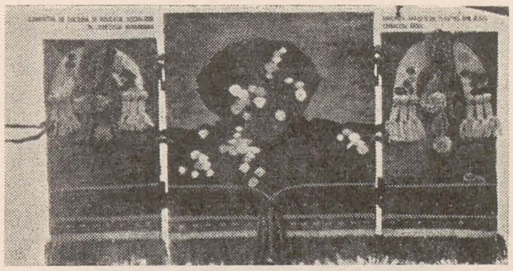
Sindbad, pus în scenă de Bogdan Husakowski la teatrul Kochanowski din Opole. Spectacolul, din punctul de vedere al scenografiei, prezintă o curiozitate, anume că fiecare parte din cele șase, ale spectacolului, a fost încredințată unui alt scenograf din generația de treizeci de ani, toți absolvenți ai Academiei de Belle-arte din Cracovia. Acești șase scenografi, conform prezentării, reprezintă un aspect nou al artelor scenice contemporane poloneze, în sensul că, spre deosebire de predecesorii lor, formați în întregime ca pictori ei privesc teatrul și actorul dintr-o perspectivă mai funcțională, cu un accent deosebit pe componenta arhitecturală — concretă a scenei.

Cum scriam, L'œil, atașat și el tradiției care o impusese ca revistă de artă, propune arta, sub aspectul ei de concret, de realizare, mai puțin de fenomen, de act. O prezentare semnată de Monelle Hayat, «Evoluția armurii japoneze», accentuează mai ales virtutea unei colecții de obiecte, cu o mare valoare comercială chiar dacă repartizarea lor în istorie este exactă.

Expresie a colecționarului, a tipului uman atît de implicat în comerțul artistic este prezentarea colecției Pierre Levy, donată recent statului francez. Un interviu susținut de Solange Theirry cu autorul colecției trasează principalele etape ale formării ei, temele ei esențiale, motivațiile de ordinul gustului. Reproducerile, de o acuratețe impresionantă, divulgă (ca și textul de altfel) marile valori conținute, de la Seurat, Millet, Courbet la Marquet, Dufi, Balthus și Derain. Accentuînd în plus, caracterul informativ și publicitar al acestei publicații (în fond, nu e un reproș, ținînd seama că acesta este caracterul acestei reviste) articolul: «André Derain, o cotă care ar trebui să urce», o discuție asupra unei cote valorice care pare în contradicție cu cererea mondială și natural, cu calitatea operei. Vom zăbovi doar o clipă asupra acestei contradicții: desigur 35000 de francezi francezi, plătiți pentru un portret în 1973, sau 77000 de lire sterline pe un peisaj vîndut în 1975, par scăzute în raport cu cotele extraordinare atinse de operele marilor maeștri. (ținînd cont și de eroziunea monetară accentuată în ultimul timp). Dar, autorul articolului explică totul prin calitatea inferioară a lucrărilor prezentate în vînzările publice, stocajul în marile muzee a operelor esențiale fiind practic terminat. R. S.

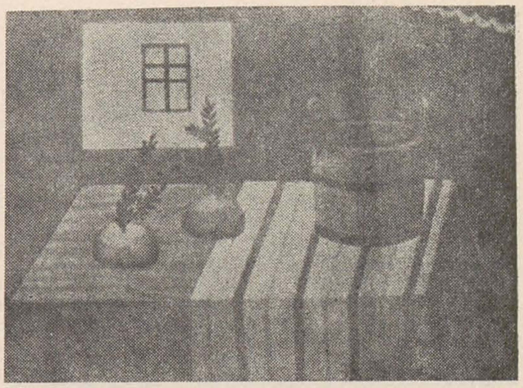
TIRON BUDIU

Pictură. Galeriile de artă ale Fondului plastic Deva. Februarie 1978



CLARA GEIER

Artă decorativă. Galeriile de artă ale Fondului plastic Deva. Aprilie 1978

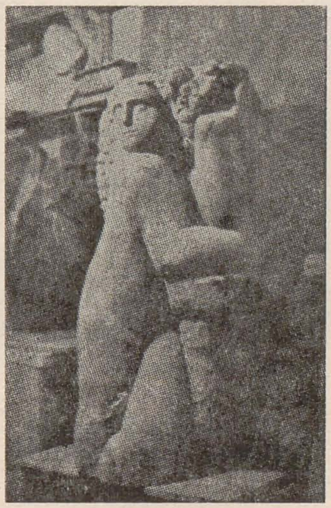


ION CÎRJOI

Pictură. Galeriile de artă ale Fondului plastic Deva. Martie-aprilie 1978

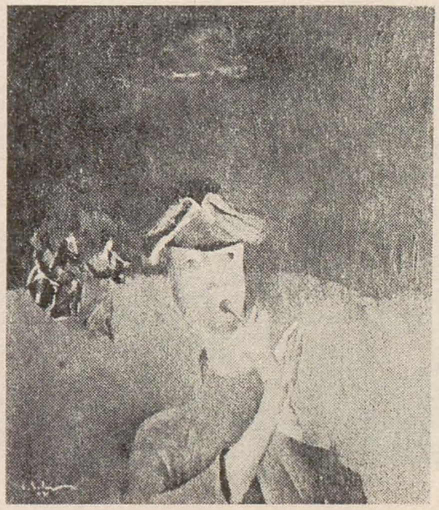
DINA GURĂU

Pictură. Galateea. Aprilie-mai 1978



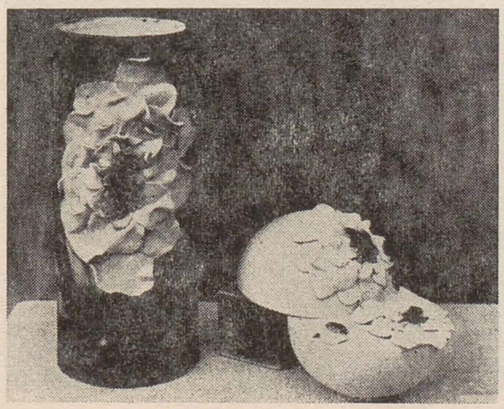
DAN COVĂTARU

Sculptură. Eforie. Aprilie-mai 1978



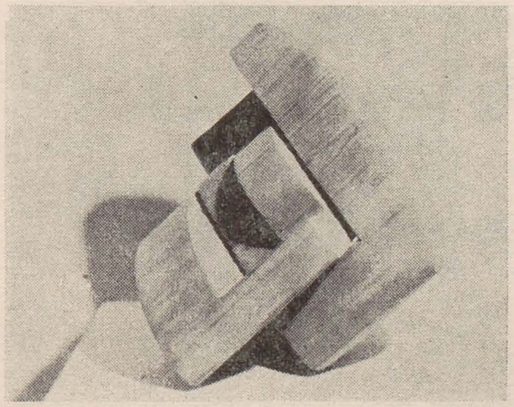
LIVIU SUHAR

Pictură. Eforie. Aprilie-mai 1978



FLORENTINA MIHAI

Ceramică. Căminul Artei. Aprilie-Mai



OCTAVIAN OLARIU

Monoxile, sculptură. Simeza. Aprilie-mai

SIMEZE

EXPOZIȚIE COLECTIVĂ

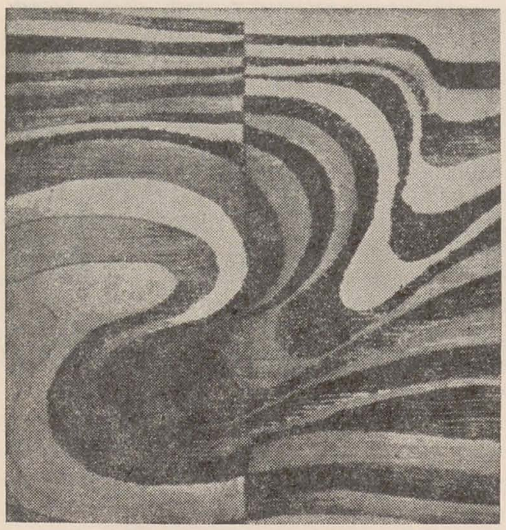
« Figura omului în preocupările tinerilor plasticieni » — expoziție colectivă a Cenaclului tineretului de pe lîngă Filiala U.A.P. Arad. Februarie-martie 1978

ION MIHĂESCU ALEXANDRU

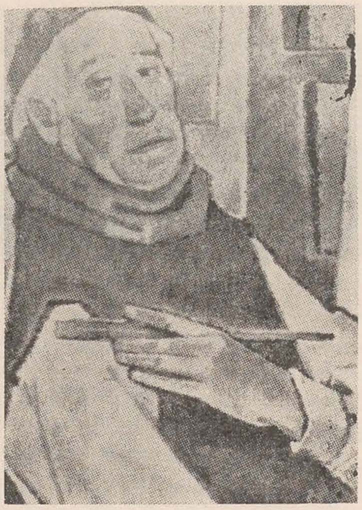
Ceramică. Orizont. Sala Cenaclul Tineretului. Aprilie-mai 1978

DOINA BOTEZ

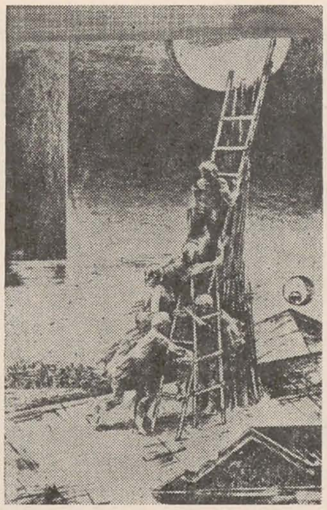
Grafică. Orizont. Sala Cenaclul Tineretului. Aprilie-mai 1978



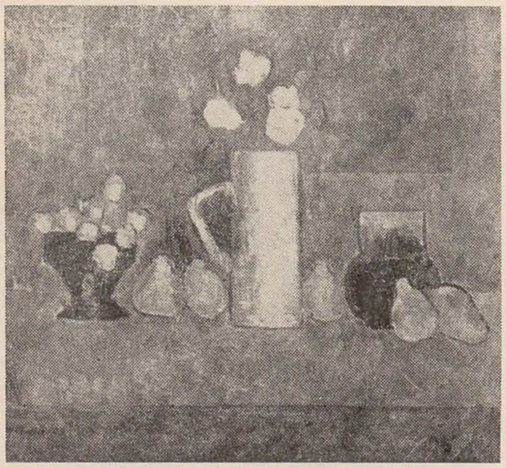
DIANA SCHOR
Tapiserie. Orizont. Aprilie-mai 1978



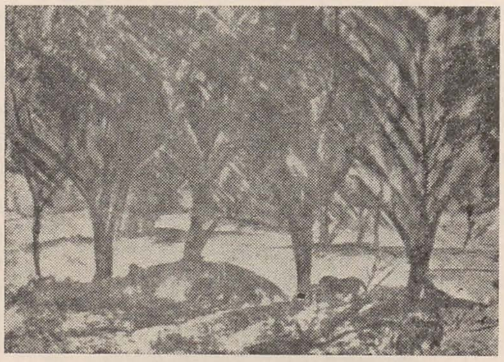
ALEXANDRU MOHI
Pictură. Galeriile de artă Cluj-Napoca. Aprilie-mai 1978



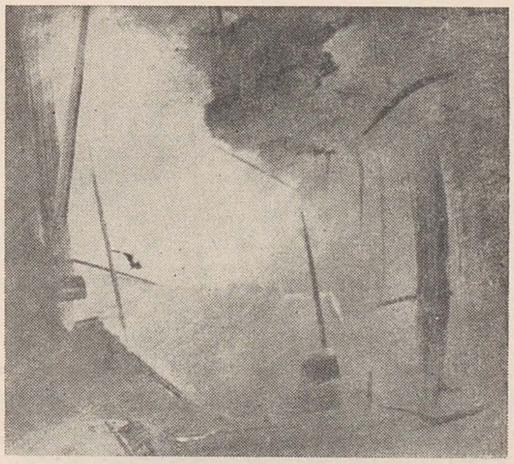
ŞTEFAN GĂVENEA
Gravură. Galeriile de artă Dacia Tulcea. Mai 1978



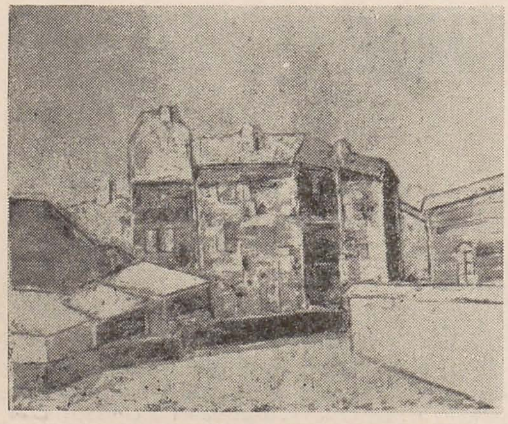
HORIA PAŞTINA
Pictură. Galateea. Mai 1978



NECULAI CODREANU
Pictură. Sala «Arta». Braşov. Mai 1978



SIMION LUCACIU
Pictură. Galeria Helios Timişoara. Mai 1978



TUDOR NICOLAE
Pictură. Sala « Cenaclu » — Hanul cu tei. Mai 1978

ŞTEFAN ŞTIRBU
Pictură. Galeriile de artă Dacia Tulcea. Mai 1978

GHEORGHE ZIDARU
Pictură. Căminul artei. Mai 1978

Dans ce numéro:

Articles à signaler:

La responsabilité sociale de l'artiste

(Ionel Achim)
p. 1

Examinant la relation entre l'autonomie et la hétéronomie dans le champ d'action de l'art, ainsi que du point de vue de la créativité, le professeur Ionel Achim met en lumière le concept de la responsabilité sociale comme une des idées fondamentales de la civilisation contemporaine, un problème clef de la réalisation du progrès historique. Dans ce processus la responsabilité sociale comprend un engagement, lequel démontre — d'une part la cohésion de l'artiste et de la société, la continuité de l'acte créateur, le caractère démocratique de l'art — et d'autre part, l'efficience sociale de l'art.

L'Exposition républicaine de peinture et de sculpture

(Alexandra Titu)
p. 4

Sous les auspices du Conseil de la Culture et de l'Education Socialiste s'est ouverte au mois de juin à Bucarest (dans les salles « Dalles » et celles du Théâtre National) l'Exposition républicaine de peinture et de sculpture '78. L'exposition a montré, d'après l'auteur, la diversité issue de la multitude des tendances présentes dans l'art roumain contemporain . . . », diversité qui exprime « . . . une garantie des possibilités de réalisation offertes à chaque artiste par une commande sociale faite à partir d'une conception avancée qui témoigne la plus profonde compréhension de la function de l'art dans la société ».

« L'Étude »

p. 19

Une ample exposition intitulée « L'Étude » s'est ouverte au mois d'avril aux Galéries « Bastion » de Timişoara. Plus de 100 artistes ont participé à cette manifestation qui réunit environ 300 œuvres (peintures, sculptures, dessins, films, notations, documentation photographique etc.), auxquelles s'ajoutent des œuvres provenant du Musée d'art de la région de Banat et des collections particulières. Organisée et montée sur l'initiative des peintres Paul Gherasim et Grigorescu Ion et du critique d'art Coriolan Babeţi, l'exposition — qui fait date dans la vie artistique actuelle de notre pays — est analysée dans la présent numéro de notre revue par Mihai Drişcu, Paul Gherasim et Coriolan Babeţi.

L'exposition « La jeunesse, facteur actif de l'accomplissement du programme du Parti »

(Mihai Drişcu)
p. 29

Les Galeries d'art « Victoria » et « Cupola » de Jassy abritent l'exposition des jeunes artistes à laquelle participent plus de 160 peintres, sculpteurs et décorateurs de toutes les régions de la Roumanie. L'article consacré à cette exposition est du au critique d'art Mihai Drişcu.

De la palette à la caméra

(Andrei Pleşu)
p. 34

Sous ce titre le critique d'art Andrei Pleşu commente les films d'auteur présentés dans le cadre de l'exposition intitulée « L'Étude ». Les films ont été réalisés par Kancsura Istvan, Ciprian Radovan, Geta Brătescu, Wanda Mihuleac et par l'équipe Constantin Flondor Streinu, Ştefan Bertalan, Doru Tulcan.

La revue ARTA présente l'artiste roumain contemporain

Ion Pacea

Né le 7 septembre 1924 à Horopan (Macédoine — Grèce).
p. 14

Etudes à l'Académie des Beaux-Arts de Bucarest avec Jean Steriade et à l'Académie libre de peinture, avec Camil Ressu et Alexandre Ciucurencu (1949). Débute en 1948. Expositions personnelle à Bucarest (1957, 1960, 1967, 1975, 1978), Baia Mare (1965), Cluj-Napoca (1975), Timişoara (1976). Participe aux expositions d'art roumain collectives et de groupe organisées à l'étranger: 1958 — Sofia; 1959 — Minsk, Budapest; 1960 — Prague, Bratislava, Berlin; 1961 — Ankara, Istanbul, Athènes; 1963 — Dresde; 1965 — Le Havre, Paris, Szczecin; 1966 — Aix-la Chapelle; 1967 — Munich, Memphis; 1968 — Prague, Tel-Aviv, Cologne; 1969 — Titograd, Moscou, La Havane, Turin, Tel, Aviv, Rome; 1970 — Linköping, Turin;1971 — Edimbourg, Düsseldorf, Belgrade; 1972 — Varsovie, Leningrad, Prague; 1973 — Siegen, Oberhausen, Sofia, Moscou, Washington, Akron, Chicago, Eastbourne, Venise, Toulon, Buenos Aires, Montevideo, Lima, Curitiba, Oulan-Bator, T'ien-Tsin, Pékin, Phénian, Philadelphia; 1974 — Québec, Siegen, Caracas, Berlin, Damas, Glascow, Athènes, Le Caire, Varsovie; 1975 — Bagdad, Athènes, Stockholm, Ankara, Lisbonne; 1976 — Mannheim, Istanbul; 1977 — Madrid, Pékin, Lisbonne; 1978 — Rome. Exposition internationales: 1964 — Biennale de Venise; 1966 — Tokyo (A.I.A.P.); 1969 — Biennale de Sao Paulo.
Prix: 1963 — Prix « Ion Andreescu » de l'Académie Roumaine; 1966 — Prix de l'Union des arts plastiques pour la peinture; 1971 — Grand Prix de l'Union des arts plastiques.

22.VI.74

(Samedi soir (Atelier) SIMPLIFICARI

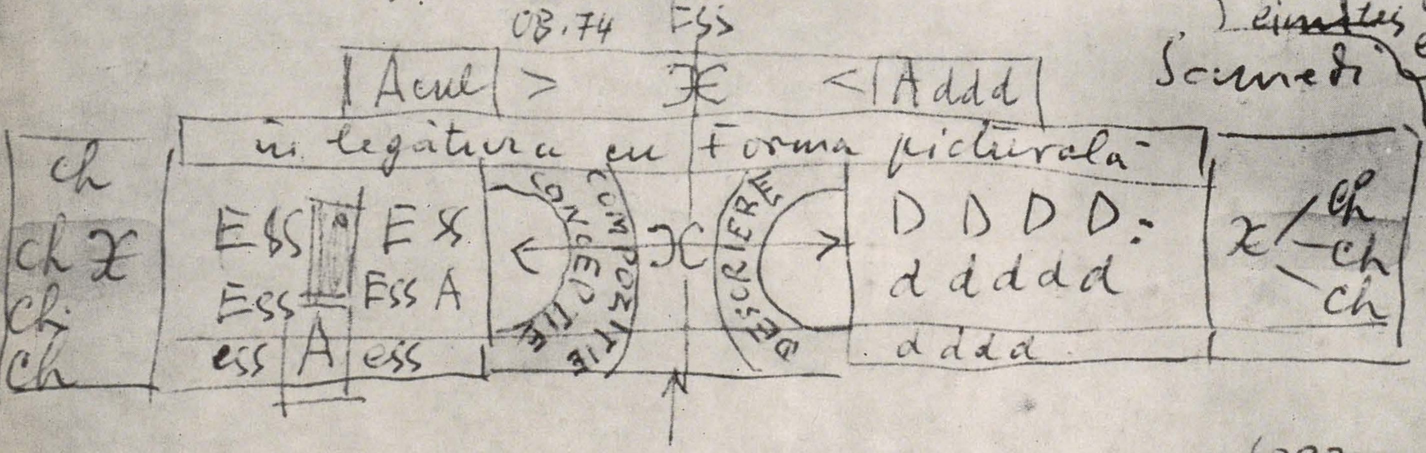
(L) Drumul compoziției e lung până ajunge la forma cerută de concepție sau mai bine zis forma concepției (co organizată și dominant ansamblu decis ieșit din RRR care se situează între ele pentru același scop = care înseamnă drumul calității (și culoare my)

CB CPT Concepția (cu această formă) domină limbajul, mijloacele, RRR, Ansamblul – el devine centrul compoziției și viața compoziției (CB)

VI 74

limites des moyens ~~limites~~ de l'oeuvre

Samedi CB



(chem = prin ddd ddd DD > ess mic L

Samedota

(??? Esc 14)

PEISAJ

PROBLEMA

(S) 22.VI.74 (Peisaj noaptea) (Do închisul – lumina (sub Do) = accente (lumina electrică) (stradă, arbori bogați, în clar-obscur)

(*) Trecerile de la întuneric la lumina artificială se face în tot felul, după forme, după direcția luminii, după materie, după raporturi dintre calități de lumină sau de umbră și de materie.

C/C/ Mari între lumină și umbră / TRECERILE de la lumină la umbră / prin tonuri grișate spre închis și dictate de forma volumelor care le provoacă sunt deosebit de interesante relevând un aspect necunoscut, sau mai bine nevăzut al obiectelor. Este gama infinită a demi-teintelor, al accentelor, a contrastelor, a maselor transformate în culoare decise. – forme care devin noi prin compoziția lor. – L

☐ Un studiu legat de asemenea problemă pare aceea, bogăție ca studiile luminii de zi CB

Formele aspectele în acest caz par noi – căci problema e nouă și se fuge de ea / ea fiind totuși o problemă de culoare și formă (s teintelor)